

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DÉSIR DE VÉRITÉ ET VÉRITÉ DU DÉSIR
DANS LA RÉÉCRITURE DU SOUVENIR D'ENFANCE
CHEZ MARGUERITE DURAS, GEORGES PEREC ET DANILO KIS

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARIE-ANDRÉE MORACHE

NOVEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Anne Élane Cliche a fait beaucoup plus que diriger cette thèse, elle a su donner une orientation à ma vie académique. Sur un plan théorique, ses questions ont été essentielles à ma réflexion, et sur un plan pragmatique, ses réponses m'ont permis de « rencontrer » l'institution. Ce qu'elle m'a donné, je ne pourrai le rendre que par un dévouement semblable auprès des étudiants.

D'autres professeurs m'ont encouragée dans ma démarche et je les en remercie chaleureusement : Jean-François Hamel, Bertrand Gervais, Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Villeneuve. Je remercie également le personnel administratif du Département d'études littéraires, notamment Monique Vaillancourt, ainsi que mes collègues : Alexis Lussier, Annie Dulong, Cindy Baril, Mahigan Lepage et Frédéric Bélanger. Je remercie Alexandre Prstojevic, Olivier Douville, et Marc-Léopold Lévy, pour leur accueil lors d'un stage de documentation. Je remercie Anne Béraud et le Pont Freudien de Montréal.

J'ai pu bénéficier, pendant de nombreuses années, du support indéfectible de François Morache, Nicole Beauchemin, Francine Dubé, Stéphanie Paquet et Giuseppe Micone.

Je serai éternellement redevable à Marie-José Beaudoin d'avoir consacré de longues heures à relire attentivement ces pages (merci d'avoir affronté la bête !) et à Raphaël Micone de m'avoir soutenue au quotidien pendant le sprint final.

Cette thèse a été réalisée grâce au soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

TABLE DES MATIÈRES

ABRÉVIATIONS.....	V
RÉSUMÉ.....	VI
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LA QUÊTE DE VÉRITÉ : DES APPARENCES TROMPEUSES	
Le désir de savoir ...ce qui s'est passé.....	24
Entre le document et l'invention, entre les faits et le mythe : une frontière délibérément effacée.....	56
Le constat d'échec et la fiction compensatoire.....	72
Le désir d'écrire ...ce qui ne s'est pas passé.....	79
CHAPITRE II	
QUI PARLE, QUI VOIT, L'ENFANT DANS LE TÉMOIN.....	86
Observations générales.....	88
Tendances similaires.....	101
L'enfant disparu derrière la voix sans nom.....	103
L'objectivité divine ou <i>la caméra qui ne tremble pas</i>	150
Polyphonie	
Kiš : la folie de l'autre.....	158
Perec : la mémoire potentielle du plus fort.....	163
Duras : le miroir du sujet, toujours autre.....	167
CHAPITRE III	
REPRÉSENTATION DE L'ÊTRE (COMME) MANQUANT, UNE DÉFAILLANCE SOUHAITÉE.....	195
L'impossible respect de l'altérité du mort.....	196

Évidement et saturation, donner lieu au vide de l'autre	
Perc : la mise en scène de l'échec.....	202
Duras : une famille en blanc et noir.....	219
Kiš : l'ombre brisée du père.....	249
Le signifiant : une issue au malaise.....	268
 CHAPITRE IV	
LA VÉRITÉ DU DÉSIR.....	282
Danilo Kiš	
La version maternelle du mythe : quelques vraies plumes en héritage.....	284
Déclarations paradoxales ou le destin de la croyance.....	288
Le cénotaphe : le père texte	291
Le retour du corps dans le père merde.....	294
Georges Perec	
La cible d'une confiance illimitée.....	305
Gaspard le faussaire : l'enquête avortée.....	309
Se venger : survivre ?.....	320
La chute maîtrisée par la lettre.....	325
Marguerite Duras	
Une répétition du même : l'histoire à briser.....	332
<i>Les impudents</i> : l'évasion ratée de la sœur.....	333
<i>La vie tranquille</i> : le meurtre en série.....	336
<i>Un barrage contre le Pacifique</i> : l'évasion réussie du frère.....	342
<i>L'Amant</i> : la coupure dans la jouissance autre.....	351
<i>L'amant de la Chine du Nord</i> : le retour de l'inédit.....	359
Le biographique prétexte au fantasme.....	367
 CONCLUSION.....	376
BIBLIOGRAPHIE.....	392

ABRÉVIATIONS

MARGUERITE DURAS

IMP *Les impudents*, Paris, Éditions Gallimard, 1992 [1943], 246 pages.

VIE « La vie tranquille » in *Marguerite Duras romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Éditions Gallimard, « Quarto », 1997 [1944], p. 25-136.

BAR « Un barrage contre le Pacifique » in *Marguerite Duras romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Éditions Gallimard, « Quarto », 1997 [1950], p. 155-367.

A *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 147 pages.

ACDN « L'amant de la Chine du Nord » in *Marguerite Duras romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Éditions Gallimard, « Quarto », 1997 [1994], p. 1563-1718.

GEORGES PEREC

WSE *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Éditions Gallimard, « L'imaginaire », 1993 [Denoël, 1975], 222 pages.

DANILO KIS

CP « Chagrins précoces » in *Le cirque de famille*, Paris, Éditions Gallimard, « L'imaginaire », 1989, p. 11-90.

JC « Jardin, cendre » in *Le cirque de famille*, Paris, Éditions Gallimard, « L'imaginaire », 1989, p. 91-248.

S « Sablier » in *Le cirque de famille*, Paris, Éditions Gallimard, « L'imaginaire », 1989, p. 249-491.

RÉSUMÉ

L'écriture du souvenir chez Marguerite Duras, Georges Perec et Danilo Kiš présente un phénomène de répétition avec variations, impliquant à la fois le recours (volontaire) à l'invention et le travail (inconscient) du fantasme. L'analyse des textes démontre que ces reprises sont motivées par le désir de donner accès à l'événement passé et à son impact après coup, et par un désir autre, qui est de l'ordre d'une résistance à la rencontre du réel. La thèse saisit la réécriture du souvenir comme le résultat d'un compromis entre ces deux désirs : chez les trois auteurs, le texte autobiographique porte les traces du conflit dont il résulte.

À dégager ces traces, on constate qu'une triple faillite de la mémoire, de l'enquête et du témoignage est en partie compensée par la reprise du souvenir. Les modifications apportées, sur le plan de la narration, tendent à donner à voir de plus près l'événement passé, soit en faisant partager au lecteur la perte de repères et le *non éprouvé* du trauma, soit en cédant la parole à celui qui a vu (par l'extrait de document), soit encore, par une identification du sujet (vivant) à ce témoin direct (mort). L'autorité narrative profite alors d'un sabotage de l'identité, le déni d'un *moi* se montrant garant de la prétention à parler au nom de l'autre. La représentation de cet autre dans le récit — il s'agit généralement d'un parent mort au cours de l'enfance — oscille entre la saturation de l'image et le blanc laissé vide, entre un « tout dire » et un « dire le rien », pour déboucher finalement sur une construction métaphorique, dont le réseau arborescent rappelle celui du signifiant lacanien tenant lieu d'une représentation absente. De plus, certaines variations apportées au souvenir semblent avoir pour but de satisfaire un désir de maîtrise, par une inversion des rapports de force, qui, dans certains cas, tient de la vengeance.

Ainsi, le fantasme et l'invention viennent pallier un manque au sein de l'écriture autobiographique, et rendre possible, d'une part, la transmission d'une vérité factuelle et psychique, d'autre part, une riposte à la réalité de l'expérience, aux faits et au trauma, une *réplique* aux morts.

SOUVENIR, ENFANCE, FANTASME, RÉPÉTITION, VÉRITÉ

INTRODUCTION

Nul ne songerait aujourd'hui à faire de *L'Amant* un témoignage : ce livre est bien évidemment un roman. Toutefois, il apparaît tout aussi évident que *L'Amant* est moins *romancé* qu'*Un barrage contre le Pacifique*. De ces deux textes de Duras, l'un se tient plus près que l'autre de la réalité des faits biographiques : ne serait-ce que parce qu'il situe le souvenir en Indochine, *L'Amant* serait en quelque sorte plus vrai qu'*Un barrage contre le Pacifique*. Mais qu'entend-on précisément par ce « en quelque sorte » : de quelle façon un roman peut-il être plus vrai qu'un autre, de quelle vérité parle-t-on ? De même, si les moins perspicaces auront compris que l'île olympique décrite dans *W ou le souvenir d'enfance* tient du fantasme, la nature des souvenirs d'enfance abordés dans ce même texte de Perec demeure problématique : eux aussi participent du fantasme, mais pas au même titre que l'île W ; il y aurait donc divers degrés à distinguer. Enfin, en aucun cas l'auteur de *Sablier*, Danilo Kiš, ne peut avoir eu un accès direct à la conscience de son père. Le contenu de ce dernier tome du cycle familial, qui fait du père son personnage central et parfois son narrateur, serait donc *plus fictionnel* que le contenu des deux premiers tomes, où l'on trouve un narrateur que l'on peut identifier à l'auteur. Or, c'est dans ce dernier texte que le document authentique se fait le plus présent, ce qui laisse penser que ce dernier tome n'en est pas moins engagé que les autres dans une quête de vérité.

Cette recherche s'appuie sur la conviction que le travail d'écriture autobiographique de Georges Perec, de Marguerite Duras et de Danilo Kiš met en jeu une quête de vérité, mais qu'il reste à déterminer quelle vérité ce travail d'écriture poursuit, si elle se définit de la même façon chez les trois auteurs, et si, pour chacun, la vérité visée par l'œuvre se modifie au cours de la reprise du souvenir, notamment lorsqu'elle implique une plus grande part de fiction. Il s'agit donc d'interroger le

statut de la vérité dans son rapport à la fiction, tel que ce rapport se manifeste dans la réécriture du souvenir d'enfance chez ces trois écrivains.

Nous abordons cette vérité particulière mise en jeu par la reprise en cernant sa visée, telle qu'on peut la repérer dans les textes, une visée qui nous apparaît double : celle de la réalité factuelle et psychique de l'expérience dont le sujet veut rendre compte (le désir de vérité), et celle d'un fantasme permettant au sujet de riposter à cette expérience, de conjurer l'effet ravageur de la rencontre du réel (la vérité du désir). Cela nous permet de proposer une caractérisation de la vérité de la fiction chez ces auteurs, comme subissant constamment une tension entre deux désirs qui en viennent à s'opposer : le désir de connaître et d'établir des faits (qui concernent généralement l'histoire d'un parent) alterne avec un désir du sujet (qui concerne sa propre histoire), ou, pour reprendre une phrase de Perec, le désir d'écrire « ce qui fut, sans doute, pour aujourd'hui ne plus être » se double du désir d'écrire « ce qui fut aussi pour que je sois encore (WSE, p. 26) ».

Ambivalence de la répétition

Le choix de traiter la question de la vérité en des termes de tension, d'alternance et de dualité s'impose du fait que le corpus littéraire à l'étude comporte un important phénomène de répétition, et que la répétition a été reconnue comme impliquant une ambivalence, par Sigmund Freud, surtout, et avant lui, par des philosophes de la pensée occidentale moderne.

Dans son livre *Revenances de l'histoire*, Jean-François Hamel reprend une thèse développée par Michel Foucault et démontre que les penseurs de la modernité font intervenir deux poétiques de l'histoire, deux poétiques que l'on peut renvoyer à deux types de répétition ou, selon les penseurs, à une double fonction de la répétition, qualifiée d'ambivalence : « [...] l'ambivalence de la répétition moderne, qui oscille

entre la reproduction intégrale de l'histoire dans le présent et la répétition de ses virtualités disponibles¹ ». La reproduction terme à terme implique que le passé puisse être intégralement ressaisi, que l'origine puisse être atteinte, le présent faisant boucle avec le passé dans la logique du temps cyclique, le privant ainsi d'un avenir. Dans le but d'offrir au passé un avenir, la répétition devrait pouvoir en faire différer le présent. C'est pourquoi, par exemple, Sören Kierkegaard distingue le ressouvenir, la répétition pure et simple de ce qui a été, de la reprise qui reconnaît à l'avenir une altérité; pourquoi, également, chez Karl Marx, on repère une revenance spectrale qui ramène une fois de plus ce qui a été, et une revenance spirituelle par laquelle il est question d'atteindre avec l'aide du passé ce qui n'a pas encore eu lieu ou encore de « reprendre dans l'avenir ce qui aurait pu être plutôt que ce qui a été² ». Si certains penseurs ne résistent pas à la tentation de remplacer le culte du passé par le culte de l'avenir, le règne des vivants étant toujours à venir³, d'autres s'efforcent de conférer aux vivants une inscription historique propre, de saisir l'instant, cette immédiateté qui sépare résolument les vivants des générations passées et à venir. Hamel souligne la présence, au XIX^e siècle et en Europe (Baudelaire, Blanqui, Nietzsche, Benjamin), d'une « conscience exacerbée du présent » caractérisant la seconde poétique de la répétition.

L'affirmation d'une mémoire du présent, médiatisée par la répétition, s'élève donc en réponse tant à l'instauration du régime d'historicité moderne qu'à l'éternel retour des morts fantasmé par les récits romantiques de l'historiographie et du progrès. À la mélancolie produite par les paradigmes archéologiques et téléologiques de médiation du temps historique, cette seconde poétique de la répétition réplique par un travail de deuil visant à retrouver une expérience vive du présent, une expérience où est reconfigurée l'indiscernabilité du mort et du vif au profit des vivants.⁴

Le départage de ce qui *est* d'entre ce qui n'est plus ou n'est pas encore apparaît comme un geste essentiel à la survie de l'individu ou de la génération dans sa

¹ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006, p. 20.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Ce culte de l'avenir atteindra un sommet au XX^e siècle, avec le développement d'une pensée communiste prescrivant une rupture radicale avec le passé.

⁴ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, p. 19.

différence. Il ne s'agit pas pour autant de renier les ancêtres, mais de ne pas les laisser choisir l'héritage des vivants, il s'agit « *d'hériter du passé sans être agi par lui* [...] »⁵, un impératif qui se trouve au cœur de la philosophie de l'Histoire de Martin Heidegger.

Rappel et réplique, mais aussi riposte et révocation, la répétition heideggérienne, pour autant qu'elle se veuille authentique, est à la fois reconnaissance du passé comme destin et affirmation d'une contingence de l'histoire ouverte à ce qui n'est pas encore. Retour de potentialités enfouies et oubliées, cette répétition se saisit de ce qui a été pour en reconnaître les possibles non exploités et circonscrire l'ouverture de l'avenir. À l'inverse, la répétition inauthentique, schème originaire du déterminisme historique et des illusions rétrospectives d'après Heidegger, entraîne la reproduction aveugle d'un passé sans avenir et asservit les vivants à la lettre du legs des morts.⁶

Il y aurait donc possibilité pour le vivant de se donner à lui-même son propre héritage, ce qui implique la possibilité de pouvoir en refuser une part. Comme le remarque Jean-François Hamel, ces philosophies modernes accordent aux vivants le pouvoir de résister au déterminisme et d'accéder ainsi à un libre arbitre relatif.

Les acteurs de l'histoire, qui sont toujours sujets de la filiation biologique et de la loi généalogique qui structurent la transmission de la culture, auraient la possibilité, malgré les héritages subis, de résister au déterminisme qui les agit et d'y introduire une contingence par la répétition de différentes strates du passé selon un réseau d'affinités électives. Ce qui revient alors du passé, c'est encore une fois « le recul de l'origine », non pas la plénitude d'un sens donné comme assujettissement, mais l'ouverture du présent à ce qui diffère de ce dont il hérite.⁷

Afin d'échapper à la détermination d'une origine imposant son sens, une mise à distance du passé est nécessaire. Cependant, il faut se garder de l'effet pernicieux de la rupture radicale : un rejet catégorique condamnant un événement à l'oubli a généralement pour conséquence la répétition inconsciente de cet événement. Dans sa lecture d'*Être et temps* d'Heidegger, Robert Harrison souligne le fait que le choix d'un héritage ne peut se faire par les vivants qu'en toute connaissance de leur histoire, dans un dialogue avec les ancêtres. Cette *réplique aux morts*, elle « n'est possible que si l'on a d'abord entendu et compris les propositions auxquelles on

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ *Ibidem*.

réplique. [...] Combien de guerres absurdes, combien de crises pathologiques d'hystérie, combien de passions meurtrières résultent de l'échec à adresser une "réplique" à l'ancêtre ?⁸ ». Il est essentiel de se souvenir du passé pour être à même d'en distinguer le présent. Cette exigence d'un retour vers le passé pour mieux s'en protéger, qui a d'abord été cernée par des philosophes, Sigmund Freud en fait un principe scientifique en l'appuyant sur des observations cliniques.

En cure, Freud observe que le sujet répète aveuglément ce dont il refuse inconsciemment de se souvenir, traduisant compulsivement en actes le contenu refoulé : « [...] le patient n'a aucun souvenir de ce qu'il a oublié et refoulé et ne fait que le traduire en actes. Ce n'est pas sous forme de souvenir que le fait oublié reparaît, mais sous forme d'action. Le malade répète évidemment cet acte sans savoir qu'il s'agit d'une répétition⁹ ». La répétition est ici un trait de la névrose, toutefois, elle peut devenir salutaire pour le sujet lorsqu'elle implique une prise de conscience de sa part des contenus psychiques qui agissent sur lui à son insu. Dans les *Études sur l'hystérie* (1895), Freud soutient que sa patiente souffre d'un souvenir inconscient qui, venant se heurter à une défense psychique, cause le symptôme. La cure analytique avait d'abord pour but de faire s'abaisser cette défense afin que le souvenir resurgisse, dans une décharge émotionnelle que Freud appelle alors abréaction. Ce même analysant, qui reproduit le passé dans une répétition qui le tue à petit feu, peut reprendre contact avec un passé enseveli dans une répétition qui le sauve.

Cette ambiguïté concernant la fonction à la fois mortifère et salutaire de la répétition a causé bien des malentendus, comme le rappelle Freud en 1926.

Car on ne sait guère ce que l'on veut dire par abréaction du traumatisme. Si l'on entend cette expression à la lettre, on est conduit à cette conclusion intenable que le névrosé se rapproche d'autant plus de la guérison qu'il reproduit plus souvent et plus intensément l'affect

⁸ Robert Harrison, « Choisissez votre ancêtre » in *Les Morts*, Paris, Le Pommier, 2003, p. 154-155.

⁹ Sigmund Freud, « Remémoration, répétition, perlaboration » in *La technique psychanalytique*, Paris, P.U.F., 1992 [1914], p. 108.

d'angoisse. C'est parce que cette conclusion était en contradiction avec les faits que j'avais déjà, en son temps, renoncé à la théorie de l'abréaction, qui jouait un si grand rôle dans la catharsis.¹⁰

Dans ce livre, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Freud revient sur la notion d'abréaction afin de distinguer clairement la compulsion de répétition du travail de remémoration effectué en analyse. La répétition inconsciente est subie par le *moi* et participe d'une tentative de fuite alors que la ressaïe du souvenir dans la cure est un acte posé par le *moi* permettant au sujet de ne plus être régi par les exigences d'un temps révolu.

Lorsque le moi a réussi à se défendre d'une motion pulsionnelle dangereuse, par le processus de refoulement par exemple, il a bien inhibé et affecté cette partie du ça, mais en même temps il lui a conféré une certaine indépendance et renoncé à une part de sa propre souveraineté. Cela résulte de la nature du refoulement, qui est au fond une tentative de fuite. Le refoulé est maintenant mis hors la loi, exclu de la grande organisation du moi, et n'est plus soumis qu'aux lois qui régissent le domaine de l'inconscient. Dès lors, que la situation de danger vienne à se modifier, en sorte que le moi n'ait aucun motif de se défendre contre une nouvelle motion pulsionnelle analogue à celle qui a été refoulée, et les conséquences de cette limitation du moi deviennent manifestes. Le cours de cette nouvelle motion pulsionnelle tombe sous l'influence de l'automatisme — ou, pour mieux dire : sous l'influence de la compulsion de répétition; la motion suit les mêmes voies que celle qui a été autrefois refoulée, comme si la situation de danger qui a été dépassée persistait encore. Dans le refoulement le facteur de fixation est donc la compulsion de répétition du ça inconscient et normalement, cette compulsion ne peut être supprimée que par la fonction librement mobile du moi. [...] Lorsque, dans l'analyse, nous apportons au moi l'assistance qui peut le mettre en état de supprimer ses refoulements, il retrouve son pouvoir sur le ça refoulé et peut laisser les motions pulsionnelles suivre leur cours, comme si les anciennes situations de danger n'existaient plus.¹¹

Prendre conscience de la persistance psychique d'un désir infantile ou encore d'une identification au parent que protège la défense du *moi* peut permettre au sujet de désinvestir ces contenus désuets (devenus désuets puisque l'inconscient ignore le passage du temps) et d'ainsi mettre fin au conflit intérieur. Idéalement, bien sûr... car, dans ce texte de maturité, Freud relativise la capacité du *moi* à lever le refoulement : « En fait, [le moi] y échoue très souvent, et ne peut défaire ses

¹⁰ *Id.*, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, P.U.F, 1981 [1926], p. 78-79.

¹¹ *Ibid.*, p. 80-82.

refoulements. Il est probable que pour l'issue de cette lutte des relations quantitatives sont déterminantes¹² ».

Théoriquement, les deux types de répétition sont faciles à caractériser : il y aurait une répétition du même, la compulsion morbide, et une répétition plus saine apportant une réélaboration des contenus psychiques. Mais dans la vie d'un sujet, les choses ne sont jamais aussi tranchées. Il est souvent très difficile d'établir le pouvoir curatif ou libérateur d'une répétition, d'évaluer sa capacité à améliorer telle ou telle condition de la vie du sujet et de déterminer, en fait, si le sujet trouve véritablement son salut dans le retour sur les expériences les plus pénibles de son existence. En 1920, dans son texte « Au-delà du principe de plaisir », Freud soulève la question du désir accompli par les rêves ramenant systématiquement le sujet sur la scène de son trauma. Freud inclut dans sa réflexion des observations à propos du jeu d'un jeune enfant, un jeu qui consiste à lancer au loin une bobine puis à la récupérer, le tout à répétition (on dit aussi le jeu du *fort-da*, en lien avec les sons prononcés alternativement par l'enfant au moment de la disparition et de la retrouvaille). Freud pose un lien entre ce jeu répétitif et l'expérience pénible que vit l'enfant quand sa mère s'absente. Il remarque que l'enfant ne pleure pas quand sa mère le quitte et y voit là la fonction même du jeu avec la bobine : « [...] pour permettre le départ de sa mère sans manifester d'opposition. Il se dédommageait pour ainsi dire en mettant lui-même en scène, avec les objets qu'il pouvait saisir, le même " disparition-retour "¹³ ». L'enfant jouerait à la perte en mettant en scène le départ et le retour de la mère, ce qui le dédommagerait en quelque sorte, puisque, au lieu de continuer à subir passivement l'angoisse liée à l'absence de la mère, il prend un certain contrôle de la perte en se la faisant lui-même subir : « Il était passif, à la merci de l'événement ; mais voici qu'en le répétant, aussi déplaisant qu'il soit, comme jeu, il assume un rôle actif ¹⁴ ». S'il ne

¹² *Ibid.*, p. 81.

¹³ *Id.*, « Au-delà du principe de plaisir » in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981 [1920], p. 52-53.

¹⁴ *Ibid.*, p. 54.

fait pas de doute que ce jeu procure à l'enfant du plaisir, on peut se demander dans quelle mesure ce genre de répétition propose une variation salutaire, dans quelle mesure elle apporte un changement significatif. Quand, en 1926, Freud revient sur cette question, sa formulation est plus nuancée :

Le moi, qui a vécu passivement le traumatisme, en répète maintenant de façon active une reproduction atténuée, dans l'espoir de pouvoir en diriger le cours à sa guise. Comme nous le savons, l'enfant se comporte de la même manière face à toutes les impressions qui lui sont pénibles en les répétant dans le jeu; par ce passage de la passivité à l'activité, il cherche à maîtriser psychiquement les impressions de sa vie. Si c'est ce que l'on entend par « abréaction » du traumatisme, nous n'avons plus d'objections à élever contre ce terme.¹⁵

Le sujet agit « dans l'espoir » de pouvoir maîtriser la situation, en diriger le cours, il « cherche » à maîtriser la perte; cela ne veut pas dire qu'il y parvient, ni qu'il y parvient de façon durable. Certes, cette répétition se veut une réaction, ou plutôt une « abréaction » du sujet, un acte posé par lui et non subi, mais il n'empêche que l'on peut se demander si ce travail d'appropriation du trauma connaît une fin (heureuse ?) ou s'il n'est pas toujours à refaire, dans un retour du même compromis : le sujet pourra-t-il un jour arrêter de se dédommager ?

De même, si la théorie distingue la compulsion mélancolique du surinvestissement des souvenirs dans le travail de deuil (encore là, deux formes de répétition), dans les faits, on ne rencontre pas vraiment de cas de deuil « normal » échappant à toute forme de mélancolie. Rappelons que, selon Freud, le deuil s'accomplit lorsque « [...] l'épreuve de la réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et édicte l'exigence de retirer toute la libido des liens qui la retiennent à cet objet¹⁶ ». Demeurer lié à l'objet perdu représente un danger pour le sujet dont le *moi* risque de s'effondrer, de suivre l'objet d'amour dans l'anéantissement :

[...] la réalité prononce son verdict : l'objet n'existe plus; et le moi, quasiment placé devant la question de savoir s'il veut partager ce destin, se laisse décider par la somme des satisfactions narcissiques à rester en vie et à rompre la liaison avec l'objet anéanti.¹⁷

¹⁵ *Id.*, *Inhibition, symptôme et angoisse*, p. 96.

¹⁶ *Id.*, « Deuil et mélancolie » in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968 [1917], p. 150.

¹⁷ *Ibid.*, p. 168.

Le sujet devra se ressaisir de ce qui a été investi dans la relation à l'objet désormais perdu et déplacer ces investissements vers les objets présents, vers les vivants. Freud précise qu'il s'agit là d'un processus de longue durée, ce pourquoi on parle d'un *travail* de deuil :

Ce qui est normal c'est que le respect de la réalité l'emporte. Mais la tâche qu'elle impose ne peut être aussitôt remplie. En fait, elle est accomplie en détail, avec une grande dépense de temps et d'énergie d'investissement, et, pendant ce temps, l'existence de l'objet perdu se poursuit psychiquement. Chacun des souvenirs, chacun des espoirs par lesquels la libido était liée à l'objet est mis sur le métier, surinvesti et le détachement de la libido est accompli sur lui.¹⁸

Le sujet met « sur le métier » ses souvenirs dans un geste qui le ramène vers le passé, qui attire son attention sur ce qui est perdu (surinvestissement de l'objet d'amour), pour ensuite lui permettre de s'en distancer, d'opérer un désinvestissement affectif lien par lien, souvenir par souvenir. Il doit pouvoir saisir ces connexions psychiques qui le lient à l'être aimé afin de les rompre, ces contenus doivent donc être accessibles à la conscience. Le fait que le deuil exige une prise de conscience de l'objet de la perte est une des raisons pour lesquelles il peut échouer.

Dans la mélancolie, l'objet de la perte est soustrait à la conscience. Sachant « *qui* il a perdu mais non *ce* qu'il a perdu en cette personne¹⁹ », le sujet mélancolique ne peut opérer de désinvestissement de contenus psychiques dont il ignore l'existence. Il y a alors perpétuation de la perte, rien ne semblant pouvoir mettre fin à cette perte sans objet. La prédominance d'un choix d'objet narcissique (où l'objet d'amour est élu en raison des traits qu'il partage avec le *moi* du sujet, avec ses identifications valorisées) favorise l'incorporation mélancolique de l'objet d'amour : la perte est reportée dans le *moi* qui semble alors se mortifier, être habité par le mort.

Le mélancolique présente encore un trait qui est absent dans le deuil, à savoir une diminution extraordinaire de son sentiment d'estime du moi, un immense appauvrissement du moi. Dans le deuil le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même.²⁰

¹⁸ *Ibid.*, p. 150.

¹⁹ *Ibid.*, p. 151.

²⁰ *Ibid.*, p. 152.

Une identification à l'autre fortement investie se prolonge dans l'identification au mort, le vivant conservant, à travers la mélancolie, le rapport fusionnel qui le liait à la personne aimée. Auto-reproches, attente d'un châtement, pensées suicidaires : la mort se rejoue dans le *moi*, alors que la perte extérieure est niée. Cette négation de la perte de l'objet peut être vue comme une forme de refoulement : l'inconscience apparaît comme la conséquence d'un mécanisme de défense. Or, cette inconscience visant l'objet de la perte peut aussi être simplement tributaire du rapport à l'autre, de ce qui, dans l'amour, est de l'ordre de l'inconscient. Chez Freud, le principe même de choix d'objet signifie que nous ne sommes pas pleinement conscients de ce qui nous lie à l'être aimé et que nos choix sont déterminés par des expériences antérieures (étayage, narcissisme, œdipe, identification, etc.). Considérant cette part d'inconscient inhérente au rapport à l'autre, on peut se demander quel sujet peut prétendre être tout à fait conscient de ce qui structure son désir, savoir parfaitement *ce* qu'il a perdu avec l'être aimé. Freud rapporte la mélancolie « à une perte de l'objet qui est soustraite à la conscience, à la différence du deuil dans lequel rien de ce qui concerne la personne n'est inconscient²¹ ». Or, il faut comprendre ce « rien », cette absence d'une inconscience caractérisant le deuil normal, comme un but à viser et non comme un état de fait. Le deuil s'accomplissant sans mélancolie aucune, sans passage par une répétition du même, est davantage considéré comme un idéal théorique que comme un phénomène observable²². La répétition dans laquelle est plongé le sujet endeuillé, d'une part le maintient dans un passé qui n'est plus qu'imaginaire, et, d'autre part, lui permet d'accéder peu à peu à la réalité de son présent, ce qui le fera aboutir éventuellement dans une condition située entre les deux extrêmes du deuil « réussi » et de l'anéantissement du sujet.

²¹ *Ibid.*, p. 151.

²² Ou alors on l'observe dans le cas d'un deuil mineur : la fin d'une liaison amoureuse, la perte d'un emploi, d'une situation ou d'une possession, etc. Dans notre corpus, il est surtout question de faire le deuil de proches décédés, tragiquement pour la plupart, ce qui implique généralement un passage par la compulsion mélancolique.

Ici encore, la répétition apparaît inévitable. Il faut répéter pour ne plus répéter, il faut répéter pour répéter autrement. Le sujet subit l'effet mortifiant de la répétition avant de connaître son effet salutaire. C'est ce que souligne François Ansermet, psychanalyste lacanien, lorsqu'il présente la théorie du trauma en trois temps. Le choc du trauma (premier temps) peut connaître deux résolutions, l'une étant considérée comme une fausse sortie (deuxième temps) à laquelle il faudrait préférer la seconde (troisième temps). Quand le sujet franchit le premier temps, quand il quitte l'état de stupeur et tente de comprendre ce qui lui est arrivé, de le nommer, de le raconter, des bribes de sens viennent se greffer autour de l'événement irreprésentable qui trouve une place dans l'histoire du sujet : un récit inadéquat à l'expérience succède au silence de l'effroi. C'est le temps de la compréhension, le temps du sens, c'est le second temps, c'est-à-dire une étape de la sortie du trauma. À cette étape, peut se présenter ce qu'Ansermet appelle le piège de la causalité : le sujet fait de son trauma la cause de tout ce qu'il est, il fait de cette scène de son passé un point originaire déterminant son présent. Ansermet explique que cela se produit lorsqu'un patient, généralement guidé dans ce sens par les intervenants, comble le sens de l'événement passé:

Le risque est cependant que l'intervention participe à faire du traumatisme une cause à tout faire, une explication systématique de tout ce que le sujet produit, l'identifiant au traumatisme qu'il a vécu, le laissant sans issue, l'installant dans le mode de jouissance propre à son fantasme, scellant du même coup la répétition traumatique.²³

Lorsqu'il y a fixation à cette première sortie du trauma, le sujet finit par adhérer à ses constructions, le fantasme se substituant au réel inassimilable. L'effet de signification sature le sujet, l'identifiant à l'événement traumatique : le sujet comble le sens du trauma qui, en retour, vient combler son identité. Ce qui installe le sujet en position de victime, c'est-à-dire « excessivement représenté par ce qu'il a subi²⁴ ». Dans cette répétition scellée, il n'y a plus de devenir, plus de possibilité de présent. Une

²³ François Ansermet, « Sortir du traumatisme » in *Revue de la Cause freudienne*, n° 58, automne 2004, p. 25.

²⁴ *Ibid.*, p. 27.

véritable sortie du trauma implique donc une autre étape. Elle exige de la part du sujet qu'il sorte de sa passivité et pose un acte de coupure, ce qui ne peut se faire sans répétition, sans un retour vers l'événement traumatique. Dans la cure analytique, le sujet est conduit à « repasser par le trou ²⁵ ». Il doit aller buter à nouveau sur le reste, ce reste que le trauma dévoile, ce reste irreprésentable, rebelle à l'opération du sens, il doit repasser par ce trou dans la représentation pour s'en servir comme ouverture, comme espace de re-création. Parce que le trauma fait connaître quelque chose de la détresse absolue de l'*infans*, il offrirait en quelque sorte la possibilité de désamorcer le déterminisme de l'origine imaginaire, de se réinventer. Entrer à nouveau en contact avec l'incertitude et l'absence de repères propres au trauma permettrait en définitive au sujet d'acquérir une certaine liberté face à sa propre histoire:

[...] c'est aussi parce que l'histoire est trouée que l'on peut inventer sa vie [...] Sur fond de mort, sur fond de non-sens, sur fond de catastrophe et de trou, on a la place pour créer la fiction et finalement on n'est pas autre chose que la fiction qu'on fabrique pour répondre au réel impensable, insondable, inimaginable, non subjectivable du fait d'être au monde.²⁶

De présenter cette théorie comme une sortie en trois temps plutôt que comme deux types de répétition rend incontournable le fait que l'on ne peut atteindre la « vraie » sortie sans passer par la « fausse » : on ne peut atteindre le troisième temps sans faire l'expérience du deuxième. Il y a un passage obligé, nécessaire, par cette tentative de boucher le trou, de clore le sens de l'événement. Le sujet doit sortir de sa sidération, il ne peut survivre dans ce hiatus sans repère (premier temps), de même qu'il ne peut se développer sans identification, sans fantasme. Il doit « mobiliser son imaginaire²⁷ » pour sortir du trauma, quitte à s'égarer quelque temps dans la jouissance de l'autoreprésentation. En effet, qu'un sujet tente d'accorder une signification à ce qu'il a vécu n'est pas dangereux en soi : là où cela devient un problème, c'est lorsque le sujet, donnant *un* sens à son trauma, croit qu'il n'y a pas de reste, que rien de son expérience n'échappe au sens. Le piège de la causalité, c'est de croire que l'on peut

²⁵ *Id.*, « La sortie du trauma » in *La sortie du trauma, Actes de la 18^e rencontre du Pont freudien*, Montréal, Pont freudien, 2005, p. 84.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibid.*, p. 85.

se faire représenter totalement par un événement, que l'on peut être désigné complètement par le nom donné au trauma (ce mot hantant le discours), alors que l'opération du sens n'est jamais « recouvrante²⁸ ».

De ce survol théorique se dégage une série de couples dichotomiques (retour du même / variation; culte du passé / culte du présent; héritage imposé / héritage choisi; être ce que l'on a été / être selon son acte; fixation du sens / ouverture au non-sens; gain identitaire / incertitude; causalité / réponse du sujet, etc.). Bien entendu, nous ne rencontrons pas dans notre corpus littéraire de divisions aussi tranchées, d'un livre à l'autre ou d'un personnage à l'autre, mais plutôt une dynamique impliquant la cohabitation des contraires, une coexistence plus ou moins développée d'une reprise à l'autre. Chaque texte se débat différemment avec ses tendances opposées, ses désirs en conflit. Le but de cette analyse n'est donc pas de prescrire une bonne répétition et d'en condamner une mauvaise, mais de plonger dans la dialectique du déterminisme et de la liberté à partir du paradoxe de l'inscription.

L'inscription psychique constitue le sujet, le détermine, l'inscription est structure, permanence. Or, tout changement implique une nouvelle inscription. Il ne peut y avoir de variation, d'altérité sans inscription laissant une trace, ces traces s'accumulant et faisant structure. Le psychisme est régi à la fois par ce qui s'y est accumulé et par ce qui survient, par la contingence. Et cela parce que l'esprit humain est impressionnable, parce qu'il a cette capacité de retenir quelque chose de l'expérience, de prendre forme et, donc, d'être déformé. Parce qu'il y a possibilité d'inscription, il y a possibilité de permanence; mais parce qu'il y a possibilité d'inscription, il y a aussi possibilité de modification : pas de présent sans passé, pas de liberté sans contrainte, pas de *moi* sans identification à l'autre, pas de sujet sans aliénation.

²⁸ *Ibid.*, p. 93.

La vérité psychique et le piège de la relativisation

Notre objectif n'est pas d'établir un classement générique précis des textes de notre corpus, alors plutôt que de nous débattre avec les termes « autofiction », « roman autobiographique », « récit de soi » ou encore « témoignage romancé », nous posons que tous ces textes contiennent une part de matériau autobiographique, une part de faits historiques, et une part de document d'archives, et que tous ces matériaux subissent une déformation, intentionnelle ou non, et que le résultat se présente sous la forme d'œuvres de fiction, que nous qualifierons au cours de la thèse de roman ou plus généralement de récit littéraire. Évidemment, nous n'employons pas le terme « fiction » pour traiter simplement d'une narrativisation, d'une mise en récit (s'en tenir là conduirait à une relativisation annulant tout l'intérêt de notre problématique), mais bien pour désigner l'invention et le fantasme.

Par le terme « invention », nous entendons une action posée volontairement sur un contenu, comme dans l'élaboration d'une intrigue ou la composition des traits d'un personnage. Nous parlons de recours à l'invention ou encore de recours à l'imagination, ce qui suggère un acte délibéré, une intention consciente. Nous réservons ces expressions aux ajouts dont parle l'écrivain dans ses entretiens ou dans ses essais, à des modifications faites en connaissance de cause. Il est question de ces ajouts revendiqués par l'écrivain ou présentés comme tels par le narrateur surtout dans le cas de l'histoire des parents ou dans le cas d'événements dont l'écrivain n'a pu être témoin. Lorsqu'il est question de souvenir authentique, de ce dont l'écrivain a été témoin, nous parlons plus généralement de fantasme, ce qui suggère une action inconsciente. Le désir que le fantasme tend à satisfaire structure l'élaboration du souvenir et motive sa reprise. Contrairement à l'invention, le fantasme n'est pas nécessairement repérable en tant que tel dans l'œuvre, dans une citation par exemple. C'est-à-dire que ce n'est pas tant un contenu ajouté qu'un mouvement qui s'inscrit

dans l'œuvre et dont on ne peut que mesurer les effets. Le terme « fantasme » implique aussi qu'un désir peut être à l'œuvre dans le texte à l'insu de l'auteur : pour la nécessité de notre analyse, nous postulons un sujet de l'écriture distinct de la personne de l'écrivain.

L'idée que l'élaboration du souvenir d'enfance puisse tendre à satisfaire un désir inconscient s'appuie sur la conception freudienne du souvenir et du travail de la mémoire. Si la psychanalyse a été et est encore tant décriée, c'est qu'elle prive les humains de leurs illusions face à eux-mêmes, qu'elle ne leur permet plus d'être dupes de leurs certitudes. Parmi ces illusions perdues se trouve celle de croire que la mémoire donne un accès direct au passé, à l'enfance. Depuis Freud, nous ne pouvons considérer un souvenir d'enfance comme une révélation objective et exacte de l'événement passé. L'œuvre de Freud démontre que le souvenir ne nous est accessible que marqué par une subjectivité, qu'il ne surgit donc pas « intact » de la mémoire, mais morcelé, lacunaire et falsifié, des morceaux s'étant perdus en chemin, ayant été censurés et remplacés par d'autres. L'enfance n'apparaît plus comme une essence immuable préservée dans un passé révolu, mais comme un travail d'élaboration qui se déploie dans le temps. Dans un de ses ouvrages, Freud travaille un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci comme un fantasme de l'adulte reporté sur son enfance. Il commente ainsi son approche :

Les souvenirs d'enfance des hommes n'ont souvent pas d'autre origine; ils ne sont absolument pas, comme les souvenirs conscients de la maturité, fixés à partir de l'expérience vécue, puis répétés, mais seulement exhumés plus tard, l'enfance déjà passée, et ainsi, modifiés, faussés, mis au service de tendances ultérieures, si bien que très généralement ils ne se laissent pas rigoureusement distinguer des [fantasmes].²⁹

La suite de ce texte présente l'écriture de l'Histoire comme fonctionnant sur le même principe, celui du fantasme reporté après coup sur un passé.

Il était inévitable que cette préhistoire devînt plutôt l'expression des opinions et des désirs du présent qu'un reflet du passé, car beaucoup de choses avaient été écartées de la mémoire du

²⁹ Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1991, p. 111 et 113 (édition bilingue).

peuple, d'autres déformées; mainte trace du passé fut interprétée à contresens dans l'esprit du présent, et de plus on n'écrivit certes pas l'histoire sous l'impulsion d'une objective avidité de savoir, mais parce qu'on voulait agir sur ses contemporains, les stimuler, les élever ou leur présenter un miroir.³⁰

Que ce soit son histoire qu'un sujet se raconte ou l'Histoire dont un peuple se dote³¹, cette histoire, cette mise en récit est toujours, selon Freud « accommodée tardivement et tendancieusement³² ». Cela signifie que les expériences vécues pendant l'enfance et les traces mnésiques qui en découlent acquièrent leur sens et produisent leur effet après coup³³, sous l'impact d'événements présents significatifs (la puberté est le moment par excellence, mais il y a aussi le trauma, la cure et le travail d'écriture autobiographique qui sont l'occasion de réélaborer certaines scènes vécues dans l'enfance). Le récit d'enfance que l'adulte raconte à l'analyste ne le renseigne pas tant sur la façon dont l'événement s'est déroulé que sur la façon dont l'événement a été vécu par l'enfant, et, davantage encore, sur la façon dont rétrospectivement le sujet se fantasme une origine, sur le désir qu'il entretient à propos de sa propre histoire. Les souvenirs d'enfance rapportés en cours d'analyse ne se basent donc que partiellement sur une réalité factuelle et sont aussi tributaires d'une réalité psychique.

Cette réalité psychique, Freud lui a donné ses lettres de noblesse en renonçant à sa première hypothèse de la séduction, du viol de l'enfant par le parent, comme cause de l'hystérie³⁴. La juste intuition de Freud fut de poser que si les scènes de séduction décrites par ses patientes étaient de l'ordre du fantasme, il n'en demeurerait

³⁰ *Ibid.*, p. 115.

³¹ Nous voulons par cette expression souligner qu'il est question de l'Histoire comme récit : Freud ne prétend nullement que les faits historiques soient, en eux-mêmes, systématiquement tendancieux.

³² Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, p. 115.

³³ C'est en 1918 que Freud emploie pour la première fois cette expression : « Il n'y a là qu'un second temps d'effet *après coup*. L'enfant reçoit à 1 an 1/2 une impression à laquelle il est incapable de réagir comme il conviendrait; il ne la comprend pas, n'en est saisi que lors de la reviviscence de cette impression [...] », Sigmund Freud, « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (L'homme aux loups) » in *Cinq psychanalyses*, Paris, P.U.F., [1918] 1954, p. 356.

³⁴ Il explique les causes de ce renoncement en 1897 à son ami Wilhelm Fliess, dans une lettre désormais célèbre. Il s'agit de la lettre n° 69 dans *La naissance de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1956, p. 190-193.

pas moins que, quand ces femmes disaient avoir été violées, elles disaient *vrai*, au sens où elles désignaient un traumatisme psychique, où elles énonçaient une *vérité psychique*. Cette vérité du symptôme est du même ordre que la vérité du rêve, que la vérité du fantasme, que la vérité du souvenir : elle révèle quelque chose du désir du sujet et doit être considérée comme témoignant d'une façon particulière de son histoire. De plus, Freud insiste sur le fait qu'un souvenir authentique n'est jamais inventé de toutes pièces : « Les [fantasmes] que les hommes se fabriquent, tardivement, sur leur enfance s'appuient même généralement sur de petites réalités de ces premiers temps, par ailleurs oubliés. C'est pourquoi un motif secret est bel et bien nécessaire pour exhumer ce rien réel et le façonner [...] »³⁵. C'est par ce « rien réel » que le souvenir demeure ancré dans la réalité, et le fantasme, ce motif secret qui façonne le rien réel, n'a rien d'aléatoire. Le hasard n'est pas plus responsable du contenu du souvenir, de ses oublis, déformations et remplacements, qu'il ne l'est du contenu du rêve : ses contenus ne sont jamais « indifférents » au sujet : « Ce dont un homme croit se souvenir de son enfance n'est pas indifférent; en général, sont cachés, derrière les traces mnésiques non comprises de lui-même, d'incalculables témoignages sur les lignes les plus importantes de son développement psychique »³⁶.³⁷ Encore là, Freud fait le parallèle avec l'Histoire : derrière le « matériel légendaire » se trouve « la vérité historique », c'est-à-dire qu'un peuple n'invente pas de toutes pièces son histoire³⁸.

³⁵ Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, p. 113 en note de bas de page.

³⁶ *Ibid.*, p. 117.

³⁷ Parce que nous voulons rendre compte du savoir que recèle le fantasme, un savoir sur le sujet de l'inconscient (sur la logique propre au psychisme, sur l'intelligence du symptôme et la ruse du désir), nous ne nous limitons pas à la terminologie de Jean-Marie Schaeffer. Schaeffer démontre que la fiction occupe une fonction importante dans le développement de la connaissance, or le savoir dont il est question dans sa théorie renvoie à des habiletés cognitives (la cognition équivalant chez Freud au préconscient). Voir *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, 347 pages.

³⁸ Cela peut se produire pendant une révolution, c'est-à-dire pendant une courte période de perturbations profondes que les psychanalystes vont plus généralement comparer aux traits de la psychose qu'à ceux de la névrose (qui sert de modèle à Freud dans ce texte).

Sigmund Freud eut le génie de comprendre que *la vérité est de l'ordre du dire*, de l'énonciation, mais il ne faudrait pas croire pour autant que les faits n'entrent pas en ligne de compte dans la cure. Freud ne traiterait pas de la même façon une hystérique dont tout le corps spasmodique *parle* d'un trauma sexuel et une femme venant consulter à la suite d'un viol. Certes, le trauma implique un sens donné à l'événement après coup, et dans cette signification entre toujours une part de fantasme, or cette construction autour du « trou » du trauma n'est pas du même ordre qu'un mensonge pur et simple, inventé de toutes pièces. Ces cas n'entretiennent pas le même rapport au réel et le fantasme n'y intervient pas de la même façon. La psychanalyse se donne les moyens de distinguer ces phénomènes et de les appréhender différemment. La recherche en études littéraires doit se donner les moyens de faire de même dans son approche des récits. Cette thèse travaille le texte de l'intérieur, mais tient compte de facteurs qui lui sont extérieurs : les faits historiques, la biographie de l'auteur et les documents authentiques cités. Nous postulons la présence d'une vérité psychique intervenant dans le processus d'écriture, mais il ne faudrait pas négliger la fonction de la vérité factuelle comme visée de l'écriture.

L'emploi du terme « vérité » nous apparaît essentiel pour accomplir ce travail d'analyse, contrairement à ce que pourraient affirmer certains chercheurs, dont Karla Grierson qui préconise le remplacement de la notion de vérité par la notion de vraisemblance, notamment dans l'analyse littéraire des récits de déportation.

Au-delà du fait que l'écrivain décrit toujours sa perception des événements, et non les événements à l'état pur, et cela à travers le filtre qu'est la langue, il convient de reconnaître ici le rôle important que joue le style dans ce que rescapés et historiens appellent la « vérité » du récit, mais qui est en réalité sa vraisemblance.³⁹

Par vraisemblance, Grierson entend une conformité à des normes stylistiques répondant à ce que les lecteurs attendent comme effet de réalisme :

³⁹ Karla Grierson, « " Vérité ", littérature et vraisemblance dans le récit de déportation » in Claude Mouchard et Annette Wieviorka (dir.), *La Shoah : témoignages, savoirs, œuvres*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1999, p. 212.

Pour l'exprimer différemment, ce qui est une question de vérité existentielle pour l'événement historique ou le vécu personnel, ne peut être, dans le cadre d'une représentation, qu'une question de vraisemblance ou de conformité par rapport à un ensemble de canons esthétiques, sociaux, et dans le cas des récits de déportation, moraux.⁴⁰

L'auteure a tout à fait raison de rappeler qu'un récit de vie n'est pas un morceau de vie, mais un texte. Elle affirme également que ce texte renvoie à d'autres textes et que, dès qu'un écrit existe, il peut être assimilé à l'ensemble des écrits. Cela n'est pas faux en soi. Mais si l'on s'en tient à une assimilation de tous les écrits dans un ensemble où le critère de vérité n'opère aucune distinction valable, où seule la conformité à certaines attentes du lecteur consacre un texte plus « vrai » qu'un autre, alors ce qui distingue le témoignage de la science-fiction, l'autobiographie du conte ou un procès-verbal du poème, ne tient qu'à quelques effets de rhétorique; et c'est là une conception de la littérature qui ne rend pas compte du rapport particulier qu'entretient la fiction avec la vérité dans l'œuvre de Duras, de Perec et de Kiš. Une telle relativisation nous priverait de pouvoir distinguer les textes autobiographiques de ces auteurs d'autres textes qualifiés d'autofictions, de les distinguer par exemple du livre *Fragments. Une enfance, 1939-1948*⁴¹, signé Benjamin Wilkomirski, qui connut une excellente réception en raison de sa vraisemblance. Dans ce livre présenté comme une autobiographie et vendu comme tel, un narrateur juif raconte les diverses persécutions qu'il a vécues et dont il a été témoin dans les camps nazis d'Europe de l'Est. Le livre fut un best-seller, il reçut de nombreux prix, et Wilkomirski fit une série de conférences en tant que témoin de la Shoah; c'était avant que la supercherie ne soit dévoilée : Wilkomirski, Bruno Grosjean de son vrai nom, n'a jamais été interné dans un camp nazi. En fait, Grosjean n'est même pas juif. Il a construit cette enfance juive à partir de documents (coupures de journaux d'époque, archives, témoignages, etc.) et de souvenirs d'une enfance misérable, à partir de son fantasme et de son imagination, à partir de son désir d'identification aux survivants des camps

⁴⁰ *Ibid.*, p. 215.

⁴¹ Benjamin Wilkomirski, *Fragments. Une enfance, 1939-1948*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, 151 pages.

de la mort. Si l'on ne tient pas compte de la vérité factuelle, alors ce livre a été construit avec les mêmes types de matériau que *W ou le souvenir d'enfance* ou *L'Amant* ou *Sablier*, et à première vue il ne s'en distingue que du fait que l'histoire de l'enfance de Wilkomirski est plus vraisemblable (nous reviendrons sur l'invraisemblance dans ces récits).

Dans le corpus à l'étude, le matériau autobiographique est subverti, mythifié, amplifié ou censuré. Ce matériau appartient toutefois à l'écrivain, il est propre à son expérience. De plus, par plusieurs aspects, ces œuvres tendent vers une réalité⁴² matérielle, vers la vérité des faits. Les narrateurs des récits de Perec, de Kiš et de Duras travaillent à arracher le souvenir à l'oubli et à en situer la part fantasmatique. Ils se penchent sur les restes disponibles, ils accumulent les photographies et les lettres, ils étudient les archives familiales et publiques, dans une démarche qui s'apparente par moments à l'enquête policière ou à la recherche scientifique. Par un travail de remémoration, par l'analyse d'une documentation et par l'inclusion dans leur récit de témoignages de proches ou de gens qui ont vu de leurs yeux les événements relatés, ces écrivains tendent à reconstituer ces événements tels qu'ils se sont déroulés. La reprise du souvenir d'enfance peut alors apparaître comme l'occasion d'en corriger le récit à l'aide de nouvelles données, en précisant certains détails, en rajoutant notes et commentaires, et de distinguer fait et interprétation, en mettant en doute la validité de certains aspects du récit antérieur, en situant l'événement dans son contexte, en soulignant la source des informations, etc.⁴³ Et lorsque ni la mémoire ni la recherche documentaire ne donnent des résultats

⁴² La réalité dont nous parlons ici, celle dont tiennent compte les écrivains dans leur écriture, est la réalité telle que la mémoire et le document en rend compte. De même, quand nous disons que nous tiendrons compte des faits biographiques et historiques interpellés par les textes à l'étude, nous n'avons accès à ces faits que par le biais du document.

⁴³ Nous allons relativiser cette assertion selon les reprises et selon les auteurs. Chez Kiš par exemple, la reprise du souvenir dans le dernier tome du *Cirque de famille* est plutôt l'occasion de confondre fait et interprétation, document et fantasme. Et chez Duras, s'il est question de corriger par la reprise les livres précédents, il n'est pas vraiment question d'une enquête, du recours à une documentation ou aux témoignages de proches.

satisfaisants, le recours à l'imagination peut être vu comme un devoir face à un réel qui autrement ne trouverait pas forme reconnaissable, qui autrement ne serait ni transmissible ni recevable. Si, chez ces auteurs, l'écriture autobiographique est travaillée par un fantasme qui peut l'éloigner des faits, comme c'est le cas chez Bruno Grosjean, elle se distingue par la présence de cette volonté de représenter la réalité factuelle. Il nous apparaît que la reprise du souvenir dans les œuvres de Kiš, de Perec et de Duras ne vise pas seulement une vérité psychique, mais également une vérité factuelle. Mais là où les choses se corsent, c'est qu'avec cette autre visée de la reprise du souvenir peut aussi intervenir une part de fantasme...

Ces trois auteurs ont produit des essais et des entretiens, ils ont développé une réflexion critique sur la littérature. Les postulats des théoriciens du Nouveau Roman et du structuralisme ne leur sont pas étrangers et ils n'ignorent pas les textes marquants de la philosophie et de la psychanalyse au XX^e siècle. Ces écrivains possèdent un savoir : un savoir sur les limites de la littérature à donner un accès direct à la chose extralittéraire, un savoir, donc, sur l'inadéquation du langage au réel; un savoir également sur l'identité comme leurre, mirage, aliénation constituante; un savoir sur l'enfance et son souvenir comme construction du sujet à partir d'un matériau lacunaire; un savoir sur l'Histoire comme construction collective également lacunaire notamment sur les plans de l'objectivité et de l'exhaustivité; un savoir sur le trauma et sa part d'indicible; bref, un savoir sur tout ce qui les restreint dans leur entreprise de transmettre leur expérience, un savoir sur ce que la littérature *ne peut pas* accomplir. Or les œuvres de ces écrivains manifestent la persistance d'un désir défiant ce savoir : le désir d'atteindre le réel par le texte, de donner accès à l'expérience vécue et de dénoncer ce qui s'est *vraiment* passé (les camps, les parents assassinés, l'abandon de l'enfant); un désir de réalité extra-littéraire, un désir du référent, un désir de Vérité incontestable. Il y a un paradoxe, que Roland Barthes a

très bien ciblé dans sa *Leçon inaugurale* au Collège de France. À propos de la littérature qui tend à représenter un réel irréprésentable, Barthes dit :

Or, c'est précisément à cette impossibilité topologique à quoi la littérature ne veut pas, ne veut jamais se rendre. De ce qu'il n'y a point de parallélisme entre le réel et le langage, les hommes ne prennent pas leur parti, et c'est ce refus, peut-être aussi vieux que le langage lui-même, qui produit, dans un affairément incessant, la littérature. On pourrait imaginer une histoire de la littérature, ou, pour mieux dire : des productions de langage, qui serait l'histoire des *expédients* verbaux, souvent très fous, dont les hommes ont usé pour réduire, apprivoiser, nier, ou au contraire assumer ce qui est *toujours* un délire, à savoir l'inadéquation fondamentale du langage et du réel. Je disais à l'instant, à propos du savoir, que la littérature est catégoriquement réaliste, en ce qu'elle n'a jamais que le réel pour objet de désir; et je dirai maintenant, sans me contredire parce que j'emploie ici le mot dans son acception familière, qu'elle est tout aussi obstinément : irréaliste; elle croit sensé le désir de l'impossible⁴⁴.

Cette ambiguïté dans la posture de ces écrivains, que l'on peut retracer dans leurs essais et leurs entretiens, nous la traduisons par l'expression : « Oui, mais... », ou encore : « Je sais bien, mais quand même...⁴⁵ ». Si les trois auteurs ont tous plus ou moins le même « Je sais bien » (les mêmes références théoriques, la même tradition littéraire et philosophique), chacun a son propre « Mais quand même... ». Chez Kiš, il est particulièrement apparent lorsqu'il est question d'élaborer un texte littéraire afin qu'il ait « la force d'un document⁴⁶ ». Chez Perec, une révolte contre la crise du langage se déploie dans les textes des années soixante. Chez Duras, cette ambiguïté se manifeste surtout dans le rapport qu'elle entretient avec son propre mythe, et dans son rapport au politique qu'elle qualifie elle-même d'imbécillité pure ou encore de « gai désespoir⁴⁷ ».

⁴⁴ Roland Barthes, *Leçon. Leçon inaugurale de la Chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Paris, Seuil, 1978, p. 22-23.

⁴⁵ Cette expression, « Je sais bien, mais quand même... », nous l'empruntons au psychanalyste Octave Mannoni qui se sert de cette phrase, entendue maintes fois dans sa pratique, pour traiter de la croyance. Mannoni soutient que « quelque chose » de la croyance peut subsister chez un sujet après « découverte de la réalité » parce que « le désir ou le fantasme agissent comme à distance » sur le sujet. Même après une prise de conscience du sujet par une confrontation avec la réalité, le désir peut continuer d'agir sur lui, de produire ses effets. Octave Mannoni, « Je sais bien, mais quand même... » in *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 12-13.

⁴⁶ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, Paris, Fayard, 1995 [1990], p. 182.

⁴⁷ Marguerite Duras, « La voie du gai désespoir » in *Outside*, Paris, Albin Michel, 1981, p. 173-179.

Les narrateurs du corpus à l'étude sont souvent désespérés, parfois cyniques, mais ils n'en sont pas moins acharnés dans leur recherche, penchés attentivement sur la moindre trace, la moindre preuve, à la manière de ces collectionneurs de *La vie mode d'emploi*, dont la méfiance n'empêche pas la crédulité : « La méfiance les conduira à accumuler jusqu'à l'excès les preuves de l'authenticité et — surtout — de l'unicité de l'objet qu'ils recherchent; la passion les conduira à une crédulité parfois sans bornes⁴⁸ ». C'est pourquoi nous parlons bien de deux désirs : la vérité mise en jeu par la reprise du souvenir dans ces textes peut être située entre deux pôles correspondant à deux désirs. D'un côté, il y a le désir de savoir ce qui s'est réellement passé, de donner accès à une vérité factuelle, de dénoncer l'événement familial et historique. De l'autre, il y a le désir que le sujet entretient avec sa propre histoire, qui varie d'un auteur à l'autre, et, pourrait-on dire, d'une reprise à l'autre chez un même auteur. Ce désir du sujet, dont la réalité factuelle n'est pas l'objet, peut le conduire à écrire précisément ce qui ne s'est pas passé, ce qui aurait pu se passer, ce qui aurait dû se passer. Nous voyons la reprise du souvenir comme un mouvement se nourrissant de la tension entre ces deux désirs, et les textes littéraires comme des formations de compromis portant la trace du conflit dont elles résultent. Nous faisons ici allusion au concept freudien de formation de compromis qui implique nécessairement qu'un des désirs en conflit prévale sur l'autre. Or, il n'est pas du tout évident de déterminer quel désir prévaut chez chaque auteur pris isolément. Ce n'est que lorsqu'on les compare les uns avec les autres que Kiš et Perec semblent davantage préoccupés par une vérité factuelle, et Duras, par une vérité psychique.

⁴⁸ Georges Perec, « La vie mode d'emploi » in *Georges Perec, Romans et récits*, Paris, Librairie générale française, 2002 [1978], p. 762.

CHAPITRE I

LA QUÊTE DE VÉRITÉ : DES APPARENCES TROMPEUSES

Il n'y a que moi qui existe toujours pour le savoir encore.
Marguerite Duras, *La vie tranquille*

Le désir de savoir ...ce qui s'est passé

Marguerite Duras, Georges Perec et Danilo Kiš sont des auteurs connus pour la dimension autobiographique de leurs œuvres. Ils ont également en commun la place importante que le contenu autobiographique de leurs textes accorde aux souvenirs liés à une période particulière de leur vie : l'enfance, et ce qui y met fin¹. De plus, on remarque chez chacun la présence d'une répétition au sein du processus d'écriture du souvenir d'enfance : ce peut être une reprise du souvenir à l'intérieur d'un texte, ce peut être aussi le retour obsessionnel du souvenir d'enfance dans plusieurs textes, à différents moments de la carrière de l'écrivain, tel un motif qui hante l'œuvre et en devient l'un des traits distinctifs.

Cette hantise ne se manifeste pas de la même façon chez Duras, Perec et Kiš, et elle est différemment endossée par ces auteurs, c'est-à-dire que la reprise formant un cycle n'est pas nécessairement programmée. Marguerite Duras n'a pas eu, que l'on sache, l'intention d'écrire un cycle « indochinois ». L'expression a été employée par des critiques après que la parution de *L'Amant*, en 1984, a permis de relire *Un barrage contre le Pacifique* comme un roman à fort contenu autobiographique, comme une amorce du travail d'écriture du souvenir accompli dans *L'Amant* et repris dans *L'amant de la Chine du Nord*. Toujours rétrospectivement, on repère dans deux autres textes de Marguerite Duras, *Les impudents* et *La vie tranquille*, sensiblement la même structure familiale que dans *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et

¹ Chez Duras, le souvenir d'enfance est inséparable du souvenir de la puberté, des événements venus perturber une dynamique familiale instaurée au cours de l'enfance des personnages centraux.

L'amant de la Chine du Nord : les mêmes relations passionnelles étouffantes et les mêmes tentatives désespérées de s'en échapper⁵⁰. Ces cinq textes, publiés sur quarante-huit ans⁵¹, peuvent être réunis dans un cycle. Non pas un cycle de récits d'enfance, ni même de récits de jeunesse, car seuls *L'Amant* et *L'amant de la Chine du Nord* sont considérés officiellement comme des récits autobiographiques, mais néanmoins un cycle romanesque qui donne à voir l'élaboration du souvenir. Ce souvenir, Duras le construit de roman en roman, mais aussi dans ses entretiens qu'elle aborde, aux dires de plusieurs⁵², comme une œuvre littéraire. Parmi ces entretiens, ceux accordés à Xavière Gauthier offrent de nombreux passages traitant de la jeunesse de Duras en Indochine et des rapports qu'elle entretenait avec les membres de sa famille⁵³. Ces propos de l'écrivaine interviennent à mi-chemin du cycle, entre *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*, et participent de cette redite inhérente à l'élaboration du souvenir chez Duras.

Chez Danilo Kiš, la reprise du souvenir d'enfance est revendiquée. En 1989, il fait paraître chez Gallimard *Le cirque de famille* contenant *Chagrins précoces*, *Jardin, cendre* et *Sablier*; trois des livres dont il a reconnu le caractère

⁵⁰ Entre l'enfance indochinoise de Duras et les amours malheureuses d'une jeune bourgeoise lors d'un été à la campagne, le lien n'est pas évident. Mais si l'on retient que les personnages des *Impudents* se réfugient à la campagne parce qu'ils fuient des créanciers, qu'ils sont ruinés par les frasques du fils aîné et par leur échec à rentabiliser une terre, et qu'ils en sont réduits à marier leur fille au plus offrant, on voit un peu mieux en quoi ce livre participe de la reprise du souvenir. De même pour *La vie tranquille* : ces cultivateurs qui décident d'un commun accord de laisser mourir l'un des leurs et qui doivent ensuite faire face au suicide d'un autre semblent bien loin des personnages de *L'Amant*. Or, ces gens sont prisonniers de leur misère depuis que l'oncle maternel les a conduits à la ruine, et l'élimination de ce parasite est provoquée par l'amour que voue une sœur à son petit frère. Encore là, il y a des correspondances importantes sur le plan de la dynamique familiale.

⁵¹ *Les impudents* (1943), *La vie tranquille* (1944), *Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984), *L'amant de la Chine du Nord* (1991).

⁵² « [...] depuis les origines de sa parole autobiographique, l'auteur intègre dans sa bibliographie personnelle, à part égale avec d'autres textes appartenant à des genres considérés comme plus nobles, certains des entretiens qu'elle construit avec des journalistes », Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris, Castor Astral, 1990, p. 11.

⁵³ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Minuit, 1974, 241 pages.

autobiographique et qui, selon son expression, constituent un cycle⁵⁴. Ces textes traitent de l'histoire d'une famille juive⁵⁵ yougoslave tentant d'échapper aux persécutions pendant la Seconde guerre mondiale. Ils suivent de plus près les trajets du père, Édouard Sám, et du fils, Andréas Sám⁵⁶ que l'on peut identifier à l'auteur (encore là, selon ses dires⁵⁷). En republiant ces trois textes ensemble, Kiš met de l'avant leur similitude thématique, il rend évidents les retours d'un texte à l'autre. Il souligne une répétition dont la publication du *Cirque de famille*, occasionnant un remaniement de l'enchaînement⁵⁸ des textes et la rédaction d'un avant-propos, serait le quatrième et dernier temps⁵⁹. On peut élargir davantage ce phénomène de répétition en ajoutant au « cycle de famille » de Kiš sa courte autobiographie *Extrait de naissance*⁶⁰, ainsi que des passages d'un essai intitulé *La leçon d'anatomie*⁶¹ et de l'entretien de 1986 avec Gabi Gleichmann, *Life, literature*⁶², dans lesquels Kiš revient sur ses souvenirs d'enfance. De plus, la structure polyphonique du dernier tome du *Cirque de famille* implique en elle-même une répétition. *Sablier* est composé de soixante-sept fragments numérotés et regroupés sous quatre titres renvoyant à quatre narrations différentes : « Tableaux de voyage », « Carnets d'un fou », « Instruction » et « Audience du témoin » ; quatre groupes de textes dont la succession

⁵⁴ Les trois textes avaient d'abord été publiés séparément en serbo-croate, mais l'œuvre comme triptyque fut élaborée en France et publiée pour la première fois en français. Kiš emploie l'expression « cycle autobiographique » en 1973, puis « cycle de famille » à partir de 1976. Le titre définitif du triptyque exploite la ressemblance homonymique des mots « cycle » et « cirque ». Voir *Le résidu amer de l'expérience*, p. 19 et p. 86.

⁵⁵ On comprend au fil de l'œuvre que la mère n'est pas juive. La mère de Danilo Kiš était chrétienne orthodoxe d'origine monténégrine, et les enfants étaient baptisés, mais cela n'en faisait pas moins d'eux une famille juive pour les fascistes hongrois de 1942 (le massacre de Novi Sad) et les Allemands nazis de 1944 (la déportation à Auschwitz).

⁵⁶ Nous avons choisi d'adopter la typographie utilisée pour *Chagrins précoces* (Édouard Sám et Andréas Sám) et non celle de *Jardin, cendre* (Edouard Sam et Andréa Sam).

⁵⁷ « [...] le personnage appelé A.S. peut être identifié avec l'auteur [...] », in *Le résidu amer de l'expérience*, p. 19.

⁵⁸ Kiš place *Chagrins précoces* en ouverture du triptyque, alors qu'il a écrit *Jardin, cendre* (1971 [1965]) en premier, puis *Chagrins précoces* (1984 [1969]), et finalement *Sablier* (1982 [1972]).

⁵⁹ Kiš meurt un mois après la parution du *Cirque de famille*.

⁶⁰ Danilo Kiš, « *Extrait de naissance* » in *Sud*, n° 66, 1986, p. 9-11.

⁶¹ *Id.*, *La leçon d'anatomie*, Paris, Éditions Fayard, 1993, 362 pages.

⁶² *Id.*, « *Life, literature* » in *Le résidu amer de l'expérience*, p. 174-193.

irrégulière présente différents points de vue des événements de la vie du personnage E.S. Par la reprise des mêmes scènes et du même personnage vu sous différents angles, cette structure instaure une répétition interne à l'œuvre.

Cette répétition interne est encore plus importante chez Georges Perec. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, on trouve littéralement plusieurs versions du même souvenir, correspondant à différents temps d'élaboration dans la vie de l'auteur, différents moments d'écriture séparés par plusieurs années. Ces souvenirs visent l'enfance de Perec, qu'il a vécue caché jusqu'à la fin de l'Occupation en France. Le narrateur identifié à l'auteur⁶³ tente également de reconstituer l'histoire de ses parents juifs qui n'ont pas survécu à la Seconde guerre mondiale. Plusieurs éléments de ce livre peuvent être reliés à des textes et à des objets textuels (notes, schémas, documents d'archives) l'ayant précédé et qui participent, d'une façon ou d'une autre, à l'enquête de Perec sur son histoire personnelle, à cette quête que Perec se donne et qui comprend plusieurs projets, chacun comportant plusieurs étapes⁶⁴. Il y a donc aussi chez Perec un phénomène plus global de répétition du souvenir, mais ce phénomène ne forme pas pour autant de cycle romanesque comme chez Kiš et Duras, car ces divers projets n'ont pas tous eu comme résultat un texte suivi, plusieurs étant restés sous forme d'ébauche, de notes éparses. Ils se complètent entre eux plus qu'ils ne se redoublent, certains projets reprenant là où d'autres s'étaient arrêtés, le même souvenir ne revenant pas nécessairement d'un texte à l'autre. C'est pourquoi ils ne doivent pas être traités comme plusieurs récits d'enfance, mais bien comme différents morceaux qui interagissent et s'additionnent pour constituer *W ou le souvenir d'enfance*.

⁶³ Le narrateur laisse entendre (p. 35) qu'il se prénomme Georges, et plus loin (p. 56) il est question de son nom de famille : Perec. Pour le distinguer à la fois de la personne de l'écrivain et de l'autre narrateur de *W ou le souvenir d'enfance*, nous le désignerons par l'expression : le narrateur Georges.

⁶⁴ On peut suivre à la trace le fil de cette quête en faisant la genèse du livre *W ou le souvenir d'enfance*. Un travail remarquable a déjà été accompli en ce sens par Philippe Lejeune. Voir *La mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991, 252 pages.

Certes, ces avant-textes n'interviennent pas tous au même titre dans l'écriture du livre. Le feuillet « W » publié dans *La Quinzaine* en 1969-1970 est repris presque tel quel, alors que les notes du projet avorté *L'Arbre* ne procurent à *W ou le souvenir d'enfance* que quelques données (noms, dates, lieux). Tandis que les éléments repris de « Je suis né » (publié au début du recueil posthume du même nom⁶⁵) et du projet *Les Lieux* servent à l'élaboration des souvenirs d'enfance, les éléments provenant de texte programmatique, telle la « Lettre à Maurice Nadeau » (publiée également dans *Je suis né*), ou de bilan de recherche, tel l'article *Les lieux d'une ruse*⁶⁶ où Perec revient sur sa psychanalyse, correspondent plutôt aux passages autoréflexifs de *W ou le souvenir d'enfance*, aux commentaires sur l'élaboration des souvenirs. Alors que certaines phrases du texte « Je suis né » coïncident presque mot pour mot avec certains passages du livre, les quelques fragments publiés du projet *Les Lieux* offrent parfois une autre version du souvenir, supplémentaire aux versions déjà présentes dans *W ou le souvenir d'enfance*, totalisant jusqu'à quatre versions du même souvenir dans le cas de la scène de séparation d'avec la mère.

De plus, la répétition impliquée par la présence du feuillet « W » dans le livre de 1975 fonctionne à deux niveaux. À un premier niveau, le récit « W », quoiqu'étant un récit fictionnel, un récit d'aventures, est issu d'un souvenir authentique : Perec dit s'être souvenu, à trente-et-un ans, d'avoir dessiné des athlètes, d'avoir raconté par la parole et le dessin l'histoire de l'île W, vers l'âge de treize ans. Le narrateur de ce récit d'aventures qui vient, dans *W ou le souvenir d'enfance*, alterner de chapitre en chapitre avec l'enquête autobiographique du narrateur Georges est Gaspard Winckler ; Gaspard Winckler comme dans *Gaspard* et *Gaspard pas mort*, et comme le personnage de *Le Condottiere* et du scénario des *Choses* ; ces textes de Perec qui ont tous été écrits avant *W ou le souvenir d'enfance*. Il s'agit donc

⁶⁵ Georges Perec, *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990, 113 pages.

⁶⁶ *Id.*, « Les lieux d'une ruse » in *Penser / Classer*, Paris, Seuil, 2003 [1977], p. 59-71.

ici d'un emprunt à la production d'un imaginaire adolescent et adulte. Mais nous verrons comment les aventures de Gaspard Winckler, en tant que fiction, sont aussi liées à l'enfance de Perec, à son souvenir comme à l'absence de souvenir⁶⁷. À un second niveau, interne au livre, le fantasme olympique participe de la dissémination du souvenir d'enfance dans l'œuvre. On retrouve, dans ce récit entrecroisé, des mots associés aux souvenirs d'enfance du narrateur Georges et à son enquête sur ses parents. La présence de ces signifiants de la quête autobiographique dans le texte issu du feuilleton « W » renforce l'effet d'écho déjà produit par le retour des mêmes souvenirs dans les chapitres du narrateur Georges.

Ainsi, une reprise est à l'œuvre dans l'élaboration du souvenir d'enfance chez ces écrivains, et pour chacun le phénomène est d'importance : chez Duras, le nombre de textes achevés et publiés impressionne, chez Kiš, c'est le contrôle exercé sur la répétition par la mise en place du triptyque, alors que chez Perec, ce sont les divers types de répétition (versions du souvenir, genèse de l'œuvre, parcours des signifiants) impliqués par la rédaction d'un seul ouvrage. Pour les trois auteurs, la reprise du souvenir d'enfance ne se limite pas à la répétition terme à terme, au retour du même, mais apporte des variations significatives. Nous avons parlé de différentes « versions » du souvenir. Il peut s'agir d'une modification du contenu : d'un changement de lieu, d'année, de gens présents dans la scène, des conséquences d'un événement, etc.; ou ce peut être une différence formelle, narrative : un autre narrateur, un point de vue différent, un discours rapporté plutôt que direct, etc. La facture du récit en lui-même varie, de nouvelle il devient roman, de confidence dans un entretien, il devient scène dialoguée. Parfois l'écrivain a recours à son imagination et invente de toutes pièces une partie de l'intrigue, parfois le fantasme ne fait qu'ouvrir une nouvelle possibilité dans un cadre demeuré fixe. Toutes ces variations engagent

⁶⁷ Voir le chapitre II de la présente thèse : l'enfant disparu derrière la voix sans nom.

ces textes dans un rapport particulier à la fiction, un rapport qu'il faut évaluer pour caractériser le statut de la vérité visée et atteinte par ces œuvres littéraires.

Que l'écriture du souvenir d'enfance exige une répétition est peut-être déjà le signe que la vérité du souvenir mise en jeu par ces textes ne tire sa valeur ni d'une unicité ni d'une immuabilité ni d'une complétude, mais qu'elle s'y présente sous de multiples facettes qu'il faut confronter entre elles ou additionner. Si, dans ces œuvres, une fois ne suffit pas à dire l'enfance, c'est peut-être que la vérité de l'enfance n'y est jamais donnée entière et incontestable, autosuffisante quant à son sens, dans un seul récit, dans une seule version du souvenir. Mais ce peut être aussi qu'il a fallu plusieurs essais avant d'arriver à une version finale du souvenir, que la reprise du souvenir l'entraîne en direction d'une vérité qui ne résiderait pas tant dans chaque morceau que dans le dernier de la série. Nous devons donc déterminer si la répétition avec variation donne au souvenir qu'elle modifie une certaine orientation, une direction, si la reprise crée un mouvement évolutif, et si oui, de quelle nature.

Lorsqu'on se penche sur un cycle littéraire, un réflexe courant est de chercher un mouvement téléologique, un progrès accompagnant la répétition. Qui espère en les vertus curatives de l'écriture sera même tenté de voir, dans l'arrêt de la reprise après la dernière version du souvenir, la preuve d'un deuil réussi, d'une sortie du trauma, de la libération du sujet d'un passé mortifiant. Cette tendance à analyser le dernier tome du cycle comme étant l'aboutissement du projet peut, dans les cas qui nous occupent, être encouragée par les propos de l'auteur. En entrevue, alors que le journaliste ou le critique demande à l'écrivain de clarifier ses intentions, de justifier la reprise du souvenir, il arrive plus souvent qu'autrement que l'écrivain présente sa dernière production comme une amélioration ou même comme une correction de ce qui l'a précédée.

Lors de ses entretiens avec Xavière Gauthier, publiés en 1974 sous le titre *Les parleuses*, Marguerite Duras laisse entendre que le récit que l'on retrouve dans *Un barrage contre la Pacifique* est basé sur des faits réels, que l'histoire de cette mère française, ruinée à la suite de l'achat d'une concession en Indochine et rendue folle d'avoir essayé pendant des années de rendre sa terre fertile, serait celle de sa propre mère : « Tu sais, ma mère s'est ruinée avec le barrage. Je l'ai raconté⁶⁸ ». Duras aurait déjà, dans ce roman de 1950, raconté l'histoire de son enfance en Indochine, mais attention : « pas complètement ».

[...] on était tellement pauvres, on bouffait n'importe quoi, des oiseaux, des oiseaux de mer qui puaient le poisson. Enfin, je l'ai raconté, pas complètement, dans le *Barrage*. Evidemment, dans le *Barrage*, je voulais pas raconter tout. Je voulais que tout soit harmonieux.⁶⁹

Duras ne précise pas ce qui aurait pu venir briser l'harmonie d'*Un barrage contre le Pacifique*. Elle ne fait pas allusion, dans ces entretiens de 1974, aux deux prétendants de la jeune fille décrits dans ce roman : le riche étranger, ridicule et dégoûtant, et un cultivateur des environs ressemblant au frère de la jeune fille. Mais dix ans plus tard, en 1984, Duras publie *L'Amant* dans lequel elle apporte des changements majeurs au portrait du riche étranger : il s'agit non seulement d'un Chinois, mais d'un Chinois qui a su se faire désirer par la petite blanche, et cette dernière n'avait pas qu'un seul frère, mais deux frères très différents. Le texte paraît vouloir rétablir les faits, corriger certaines dates et certains lieux évoqués dans *Un barrage contre le Pacifique* :

Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur. (A, 36)

D'ailleurs, la voix narrative donne à son récit la mission de révéler un contenu demeuré caché, enfoui.

L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains

⁶⁸ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, p. 136.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 139.

enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait à la pudeur. (A, p. 14)

Le lecteur peut alors supposer que le livre de 1984 révèle tous les secrets du passé de Duras en Indochine, tout ce dont elle aurait évité de parler jusque là par « pudeur ». Dans son article pour le numéro spécial de la revue *L'Arc*, consacré à Duras en 1985, Marcelle Marini commente la réception de *L'Amant* en en soulignant le paradoxe : le nouveau texte ferait des anciens des histoires vraies, tout en condamnant leur fausseté :

[...] toutes les œuvres antérieures deviennent à la fois clairement autobiographiques et menteuses : du moins marquées du péché de fiction ou du péché d'omission, l'omission de l'inavouable. Elles ne sont plus que des paliers — chemin de Croix et de gloire — vers le Texte royal qui les éclaire toutes, les explique, et même en renverse le temps : les « fictions » sont désormais « dérivées » de ce Livre de la vérité mis à l'origine. On est arrivé « au cœur du pays de Durasie », aux « sources », à la « scène fondamentale » : on va pouvoir lire sans inquiétude les œuvres durassiennes à l'envers, car on a enfin la clef.⁷⁰

En effet, la revue de presse exprime un soulagement : plus de souci à se faire à propos de Duras et de son œuvre, on connaît maintenant la vérité.

Cependant, en 1991, paraît *L'amant de la Chine du Nord*, qui reprend sensiblement la même anecdote que *L'Amant*, mais en ajoutant de nouveaux éléments à l'histoire déjà connue des lecteurs de Duras, notamment la nature sexuelle du rapport entre les personnages de l'enfant et du petit frère :

On allait chasser ensemble dans la forêt au bord de l'embouchure du rac. Toujours seuls. Et puis cette fois c'est arrivé. Il est venu dans mon lit. Les frères et les sœurs, on est des inconnus entre nous. On était très petits encore, sept huit ans peut-être, il est venu et puis il est revenu toutes les nuits. [...] Après il a eu dix ans, puis douze puis treize ans. Et puis une fois il a joui. (ACDN, p. 1592)

Ces ajouts se présentent sous la forme d'un dévoilement, ils sont censés offrir davantage de détails, quelque chose de plus par rapport à *L'Amant*. Là où la voix de *L'Amant* était ignorante : « Je n'ai pas su ce qu'est devenue Hélène Lagonelle, si elle est morte (A, p. 93) », la voix de *L'amant de la Chine du nord* détient un savoir autre, plus précis, plus complet : « *Hélène est morte de tuberculose [...] D'après des tantes*

⁷⁰ Marcelle Marini, « Une femme sans aveu » in *L'Arc*, n° 98, 1985, p.9.

à elle qui avaient téléphoné après la parution du livre – *L'Amant* (ACDN, p. 1591) ». Ce dernier livre consacré à l'enfance indochinoise vient donc compléter des informations, parfois à l'aide d'une allusion directe aux œuvres précédentes. Le récit prétend donner une vision plus juste de l'homme que Duras aurait connu adolescente et des membres de sa famille; le récit, mais aussi en quelque sorte son auteure, puisque, lors de la parution du livre, l'écrivaine confie à une journaliste, à propos des personnages de *L'amant de la Chine du Nord* : « Quand je les vois, c'est vraiment le Chinois que j'ai connu et c'est moi, et c'est ma mère et mes frères. Ce n'est pas d'autres gens⁷¹ ».

Présenté ainsi, le cycle durassien paraît résulter d'un travail de révélation graduelle d'une vérité des faits, la reprise du souvenir semble être motivée par le désir de révéler davantage de secrets : les variantes interviendraient pour corriger les premiers romans afin de se rapprocher de la réalité factuelle. Ce serait par retenue, par pudeur que Duras n'aurait pas dit *toute la vérité* dans ses premiers livres; il fallait sans doute attendre que certains proches décèdent, attendre d'être libre de parler. L'écriture du souvenir exigerait une reprise, non pas parce que l'on peine à retrouver ses traces ou à se procurer certaines données, mais parce que l'on craint une mauvaise réception : le souvenir est disponible, seulement on n'ose pas tout dire. Cette difficulté serait dépassée dans le dernier tome du cycle, alors que le souvenir est livré sans censure.

Cette révélation progressive déplaçant l'intrigue toujours plus près du souvenir authentique semble être accompagnée d'un contexte socio-historique de plus en plus exact. Les deux premiers livres du cycle situent leur action dans la campagne française, en Dordogne, ce qui désigne un certain lieu d'origine, puisque le père y a vécu, mais ne correspond pas à l'endroit véritable où Duras a été enfant, puis

⁷¹ Propos recueillis par Mariane Alphant, « Duras dans le parc à amants » in *Libération*, 13 juin 1991, p. 26.

adolescente. À partir d'*Un barrage contre le Pacifique*, les événements se déroulent « dans cette grande colonie que l'on appelait alors l'Indochine française (BAR, p. 161) ». Le cadre est présent, mais encore discret, car le livre comporte très peu de repères spatio-temporels. Il est, par exemple, question d'une capitale traversée par un fleuve, sans doute Saïgon, mais la ville n'est pas nommée, de même pour l'époque qui n'est pas datée mais seulement qualifiée de « grande » :

C'était une grande ville de cent mille habitants qui s'étendait de part et d'autre d'un large et beau fleuve. Comme dans toutes les villes coloniales il y avait deux villes dans cette ville; la blanche et l'autre. [...] C'était la grande époque. Des centaines de milliers de travailleurs indigènes saignaient les arbres des cent mille hectares de terres rouges, se saignaient à ouvrir les arbres des cent mille hectares des terres qui par hasard s'appelaient déjà rouges avant d'être la possession des quelques centaines de planteurs blancs aux colossales fortunes. Le latex coulait. Le sang aussi. Mais le latex seul était précieux, recueilli, et recueilli, payait. (BAR, p. 247-248)

Dans *Les parleuses*, l'écrivaine revient sur ce sujet abordé dans *Un barrage contre la Pacifique*, c'est-à-dire les conditions de vie des indigènes dans l'Indochine des années trente, en faisant allusion à d'autres détails et en incluant des anecdotes.

Et il y avait à ce moment-là en Indochine un impôt, une sorte de capitation, un impôt par tête, de paysan, d'habitant et à l'époque où cet impôt devait être payé — j'ai vu ça, j'ai vu ça pendant des années, tous les ans à la même époque —, il descendait des multitudes de jonques des campagnes — le Mékong irrigue des milliers de kilomètres, comme tu sais —, dans leur barque, dans leur sampan et ces gens-là, beaucoup, beaucoup de ces gens-là, amenaient la capitation à l'administrateur, leur impôt. Mais ils n'avaient que ça, les trois piastres ou les dix piastres, je ne sais plus, pliées dans un mouchoir. Bon. Quand ils arrivaient au bureau de l'administration coloniale, de l'administrateur général, puisque ça s'appelait comme ça, on leur disait : « Ah, oui, faut trois piastres (ou dix piastres) plus une piastre, pour l'administrateur. » Beaucoup n'avaient pas cette piastre et ils restaient des jours et des nuits à attendre sur le Mékong, toutes ces nuées de barques, et ma mère me les montrait, elle me disait : « Regarde, ils attendent, ils n'ont pas la piastre de B... ».⁷²

À partir de ces entretiens de 1974, Duras saisira toutes les occasions de parler de ce dont elle a été témoin dans sa jeunesse et de ce savoir transmis par la mère. Il en sera question dans plusieurs de ses romans (pas seulement ceux du cycle autobiographique), dont *L'Amant* : « Je dis que j'ai vu des rues entières de compartiments interdites, du soir au lendemain, portes et fenêtres clouées, pour cause d'épidémie de peste. Il me dit qu'il y en a moins ici, que les dératisations sont

⁷² Marguerite Duras, *Les parleuses*, p. 136-137.

beaucoup plus nombreuses que dans la brousse (A, p. 61) ». Dans ce texte de 1984, les informations sont plus précises, plus facilement vérifiables que dans le texte de 1950. Par exemple, une simple entrée sur un moteur de recherche internet permet d'authentifier les noms des paquebots qui assuraient le transport des colons :

À cette époque-là, et ce n'est pas encore si loin, à peine cinquante ans, il n'y avait que les bateaux pour aller partout dans le monde. De grandes fractions des continents étaient encore sans routes, sans chemins de fer. Sur des centaines, des milliers de kilomètres carrés il n'y avait encore que les chemins de la préhistoire. C'était les beaux paquebots des Messageries Maritimes, les mousquetaires de la ligne, le Porthos, le D'Artagnan, l'Aramis, qui reliaient l'Indochine à la France. (A, p. 131)

Toutefois, si, dans cette citation de *L'Amant*, une période temporelle est pointée, elle n'est pas datée : on demeure donc dans l'approximation, alors que dans *L'amant de la Chine du Nord*, dès la troisième page du livre, la narration plante résolument son cadre, c'est-à-dire le lieu, l'époque et le milieu :

C'est un poste de brousse au sud de l'Indochine française.
C'est en 1930.
C'est le quartier français. (ACDN, p. 1565)

D'*Un barrage contre le Pacifique* à *L'Amant*, à *L'amant de la Chine du Nord*, l'importance du « décor » ne fait que croître. La ville de Saïgon, de plus en plus présente, devient presque un personnage dans le dernier tome.

La ville chinoise arrive vers eux dans le vacarme des vieux tramways, dans le bruit des vieilles guerres, des vieilles armées harassées, les tramways roulent sans cesser de sonner. Ça fait un bruit de crécelle, à fuir. Accrochés aux trams il y a des grappes d'enfants de Cholen. Sur les toits il y a des femmes avec des bébés ravis, sur les marchepieds, les chaînes de protection des portes, il y a des paniers d'osier pleins de volaille, de fruits. (ACDN, p. 1602)

Dans *L'Amant*, le contexte historique ne fait que passer, le récit effleure l'Histoire sans s'y attarder. Dans *L'amant de la Chine du Nord*, l'action s'arrête afin que les personnages puissent discuter de certains faits historiques. Les passages portant sur les événements ayant marqué la Chine au tournant du siècle paraissent tirés d'un abrégé d'Histoire.

La guerre — entre les Anglais et les Japonais en 1894 — démembre la Chine, chasse les rois mandchous. Et la première République elle est décrétée en 1911. L'empereur abdique en 1912. Et il devient le premier président de la République. Avec sa mort en 1916 commence une période d'anarchie qui finit avec la prise du pouvoir par le Kouo-min-tang et la victoire

de l'héritier spirituel de Sun Yat-sen, Tchang Kaï-chek, qui dirige actuellement la Chine. (ACDN, p. 1616)

Aussi bien sur le plan du contenu autobiographique que sur le plan du cadre spatio-temporel, le dernier tome semble donner accès à une histoire / Histoire enfin complète et exacte. La reprise formant le cycle durassien tendrait donc vers une plus grande vérité factuelle.

Avant de valider cette hypothèse, voyons si, chez les deux autres auteurs, certains de leurs propos ou des aspects particuliers de l'œuvre nous mettent sur la même piste. Lorsqu'on l'interroge sur son cycle familial, Danilo Kiš insiste sur la différence entre les trois tomes, mais sans pour autant clarifier la nature de cette différence. Il a recours à la métaphore de l'esquisse devenue toile, qui sera reprise à la parution du *Cirque de famille*, dans l'avant-propos :

Chagrins précoces sont des esquisses dans un bloc-notes, en couleurs certes; *Jardin, cendre* est un dessin au graphite sur toile par-dessus lequel s'est imposée la palette sombre de *Sablier*, couleurs épaisses, pâteuses qui ont recouvert les contours tracés au graphite, et la première esquisse a perdu son importance et cessé d'avoir un sens.⁷³

Dans son entretien de 1973, Kiš commente cette représentation du cycle en disant d'une part que les trois textes « dans cet ordre, se complètent en effet peut-être [...] », mais que, d'autre part, par « une loi étrange », ils « s'annulent réciproquement⁷⁴ ». Cette précision de la part de l'auteur soulève plus de questions qu'elle n'en résout. Sur un certain plan, ces trois livres se complètent : le dernier tome aurait donc besoin des deux autres pour former un tout, ou du moins pour dévoiler tous ses sens. Sur un autre plan, le dernier tome recouvre le deuxième, et le deuxième, le premier, comme si la nouvelle version contenait l'ancienne et rendait sa lecture inutile, ce qui remet de l'avant l'idée d'une amélioration apportée par la reprise : chaque tome serait « une correction du précédent⁷⁵ ». Mais, encore là, on peut se

⁷³ Danilo Kiš, *Le cirque de famille*, Paris, Gallimard, 1989, p. 9.

⁷⁴ *Id.*, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 56.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 250.

demander ce que la nouvelle couche d'écriture est censée recouvrir et pour parvenir à quel résultat.

L'auteur choisit de faire débiter son cycle par *Chagrins précoces*, un recueil de nouvelles, où les aventures charmantes du petit Andréas, dit Andi⁷⁶, sont parfois interrompues par des récits qui semblent parler de tout autre chose, mais dont le rapport avec ce personnage s'impose peu à peu. Toutefois, l'action décrite dans ces nouvelles se situe à une époque ultérieure à l'enfance. Elles ne relatent plus le quotidien du garçon, mais la quête d'un adolescent, voire d'un adulte : une recherche visant précisément les contenus qui sont abordés dans les nouvelles portant sur le petit Andi. Dans « La rue des Marronniers », un narrateur veut retrouver la maison de son enfance et interroge avec véhémence les passants sur sa route. Il fournit à ses interlocuteurs une foule d'informations, des noms de rues et de gens, des dates et une adresse précise « 27 de la rue Bem (CP, p. 23) ». Il se désigne sur une photographie parmi des écoliers : « [...] c'est moi, Andréas Sám [...] (CP, p. 21) », et va même jusqu'à lire un extrait d'une lettre qu'il dit avoir été écrite par son père : « (Extrait de la lettre d'Édouard Sám, mon père, à sa sœur. Olga Sám-Urfy.) (CP, p. 24) ». Mais il ne reste plus aucun témoin vivant pour reconnaître les indices, ces *preuves* apportées par le narrateur, qui, en désespoir de cause, se met à chercher les marronniers qui poussaient dans sa rue : « [...] Monsieur, je ne crois pas que tant de marronniers aient pu disparaître, il en resterait au moins un, les arbres, quand même, vivent plus longtemps, les marronniers, Monsieur, ne meurent pas si facilement (CP, p. 22) ». Or, même ces arbres ont disparu, il ne reste du monde évoqué par cet Andréas Sám mature que les quelques documents qu'il tient en main. Ce qui a fait disparaître ces arbres, ces rues, cette maison et les gens qui l'habitaient, le lecteur de *Chagrins précoces* l'ignore. Il est question de soldats qui passent, de proches qui disparaissent, mais sans que des détails soient apportés sur ces événements qui ont notamment

⁷⁶ Kiš a choisi pour son alter ego un surnom qui reprend dans le désordre les lettres de son propre diminutif (Dani).

emporté le père d'Andréas. De cet homme et de son histoire, peu est révélé dans ce premier tome du cycle : son nom, Édouard Sám, sa description physique : « Je lui dis que mon père était grand, un peu voûté, qu'il portait un chapeau noir à bord dur, des lunettes à monture d'acier et une canne ferrée (CP, p. 66) », et ce qu'il a laissé derrière lui : des documents, des textes rédigés par lui, comme cet *Indicateur*⁷⁷ dont le narrateur dit avoir déjà parlé dans l'un de ses livres⁷⁸, ou des textes traitant de lui.

[La valise] renferme, maintenant, telle une urne, les cendres, les tristes restes de mon père : ses photographies et ses papiers. Il y a aussi son certificat de baptême et son diplôme de fin d'études, ces incroyables thorax couvertes d'une écriture calligraphiée venue d'un passé lointain, presque mythique, témoignage précieux du poète disparu, archives historiques de son malheur : comptes rendus de procès, papiers de la fabrique de brosse de Subotica (qu'il conduisit à la faillite), arrêtés et décrets de nomination, acte de promotion au poste de chef de gare et deux de ses lettres — le « Grand et le Petit Testament » — ainsi que les autorisations de sortie de l'asile de Kovin... [...] sans ces papiers et photographies, je serais sans doute convaincu aujourd'hui que rien de tout cela n'a été, que c'est une histoire inventée après coup, rêvée, et que je me suis racontée pour me consoler (CP, p. 74).

Ces quelques documents préservés sont ce que la famille Sám emporte avec elle. Ils sont les vestiges d'une réalité effacée, les seules preuves de ce qui a été. Ce passage contient une sorte d'avertissement au lecteur, qui peut orienter sa lecture de l'ensemble du livre : ceci n'est pas « une histoire inventée après coup ». À cette mise au point répond la dernière nouvelle du recueil ne mettant pas en scène l'enfant Andi, dans laquelle un narrateur feuillète un vieux carnet d'école. Ce carnet renferme des questions qui, le narrateur s'en souvient, n'étaient pas du tout appropriées à sa situation d'enfant (par exemple : l'enfant apprend-il le piano ou le violon ?), ce qui avait, à l'époque, stimulé son imagination. Le narrateur décide de remplir à nouveau certaines rubriques en corrigeant des entrées mensongères : « Avec mon sens de la

⁷⁷ Le titre de l'œuvre du père connaît des variations d'un livre de Kiš à l'autre et parfois à l'intérieur d'un même livre : *L'Indicateur yougoslave et international des lignes d'autobus, de train, de bateau et d'avion*; *L'Indicateur des communications routières, maritimes, ferroviaires et aériennes*; *L'Indicateur des transports routiers, maritimes, ferroviaires et aériens*; *L'Indicateur des chemins de fer*. Nous employons l'abréviation *L'Indicateur* pour désigner l'œuvre du père visée par ces divers titres.

⁷⁸ « [...] véritable joyau de ces archives, *l'Indicateur yougoslave et international des lignes d'autobus, de train, de bateau et d'avion*, datant de 1938, dont le rédacteur en chef était mon père (et qui allait connaître sa réaffirmation et son étonnante métamorphose, son Assomption, dans un de mes livres). (CP, p. 75) » Ce passage renforce l'identification du narrateur à Kiš. Le livre en question est *Jardin, cendre* : il ne faut pas oublier que *Chagrins précoces* a été écrit après le deuxième tome du *Cirque de famille*.

vérité et croyant en la dignité de la souffrance, j'inscris dans le livret, à la rubrique : motif de l'absence – *manque de chaussures* (13 février 1944) et pour le cinq, le quatorze et le vingt-quatre février – *tempête de neige...* (CP, p. 77) ». Il souligne également dans cette nouvelle sa préférence pour « l'entière et humiliante vérité (attitude à laquelle, en littérature du moins, je suis resté fidèle) (CP, p. 75) ». On comprend que si un Andréas Sám adulte fait ici un retour sur les traces de son enfance, c'est pour y inscrire les faits, au-dessus des inventions enfantines, des excuses plausibles et des signatures de parent contrefaites.

Les allusions aux événements ayant marqué la famille Sám apparaissent ça et là dans *Chagrins précoces*, comme submergées par les descriptions du monde intérieur de l'enfant : par son questionnement existentiel, par ses confessions sur les relations qu'il entretient avec des camarades de classe, par des passages plus pittoresques montrant Andi en contact avec les beautés de la nature et les animaux. Les informations concernant la guerre et la disparition du père sont plus nombreuses et plus complètes dans le deuxième tome du *Cirque de famille*, qui fait d'ailleurs le double de pages de *Chagrins précoces*. *Jardin, cendre* contient davantage de repères temporels et spatiaux, et les descriptions de lieux, de personnages et d'objets y sont plus développées. En effet, l'univers disparu avec les marronniers de la rue Bem paraît y être reconstruit dans ses moindres détails : alors que la machine à coudre *Singer* n'était que mentionnée dans la nouvelle de *Chagrins précoces*, *Jardin, cendre* offre non seulement une description complète de l'objet, mais une illustration du modèle en question. Aux deux tiers du livre, le narrateur interrompt son récit pour parler des recherches entreprises dans le but de reconstituer l'histoire de son père et d'éclaircir les circonstances de sa disparition. Ne disposant que de peu d'informations sur ce père disparu alors qu'il n'avait que sept ans, le narrateur aurait mené « une enquête » pendant vingt ans « auprès de ses amis et connaissances, chez ses parents proches et éloignés, à la police et dans les ministères [...] (JC, p. 205) ». Les

aventures d'Édouard Sám sont donc basées sur les résultats de cette enquête et ne doivent pas s'en écarter : « Mais, faute de pièces à conviction, nous abandonnons, déçus, nous repoussons la tentation d'hypothèses trop hardies (JC, p. 207) ». Cette mise en récit de la vie du père est l'occasion pour le narrateur de réitérer son engagement envers la vérité :

Mais, soucieux de ne point nous écarter de la réalité ni de faits, de ne point trahir la vérité, nous devons reconnaître que nous ne pouvons affirmer avec certitude, pas même le fait essentiel : nous ne savons pas si c'est de la mère ou de la fille que notre héros était amoureux. (JC, p. 208)

Au cours de ces longues années de recherche, divers documents authentiques ont été rassemblés :

[...] ses documents personnels, des certificats et attestations scolaires, ses empreintes digitales et sa correspondance personnelle (du moins le peu qui nous en est parvenu beaucoup plus tard), des jugements de tribunaux, des diagnostics médicaux et des certificats militaires [...] (JC, p. 205)

D'ailleurs, le récit en lui-même contient de nombreuses allusions à des documents qui se seraient conservés : *L'indicateur des communications routières, maritimes, ferroviaires et aériennes* par Édouard Sám, dont la première version a été éditée; l'acte officiel qui dépouille le père de son grade d'inspecteur en chef des chemins de fer (JC, p. 167); les rapports sur les agissements du père de la gendarmerie en accord avec les organisations fascistes (JC, p. 172); un certificat médical attestant le « déséquilibre mental (JC, p. 173) » du père; les lettres rédigées par le père peu avant son dernier départ (JC, p. 183), notamment celles envoyées à sa sœur dont on a pu lire un extrait dans *Chagrins précoces* (du moins à en croire le narrateur de la nouvelle en question). Ces passages de *Jardin, cendre* décrivant un travail de documentation à la base du texte même que le lecteur est en train de lire peuvent pousser celui-ci sur le chemin d'un pacte autobiographique. C'est-à-dire que les détails de cette enquête portant sur la disparition d'un père juif pendant la guerre (correspondant au fait biographique le plus connu de la vie de l'écrivain) peuvent entraîner le lecteur à lire les chapitres portant sur la vie du personnage Édouard Sám

comme si ceux-ci visaient en fait à reconstruire la vie d'Édouard Kiš. Ils ouvrent la possibilité que le roman s'appuie sur des témoignages de contemporains du père de l'auteur et sur des documents authentiques issus d'une réalité externe à l'œuvre.

C'est généralement avec cette possibilité en tête qu'un lecteur du *Cirque de famille* aborde le dernier tome du cycle, un texte qui abonde en passages ayant l'apparence de document authentique. Les chapitres « Audience du témoin » de *Sablier* pourraient provenir des rapports officiels évoqués dans *Jardin, cendre*, tout comme les chapitres « Carnets d'un fou » peuvent en apparence avoir été puisés dans les écrits du père de l'auteur. Le livre renferme de plus une multitude d'informations qui n'étaient pas présentes dans les deux premiers tomes, dont des noms de suspects aux yeux des autorités, amis ou connaissances de la famille Sám, à propos desquels le père est interrogé; ainsi qu'une liste faisant plus de trois pages énumérant une série de morts tragiques et de disparitions, toujours sous forme de compte-rendu officiel (on remarque les noms complets, les dates, la précision du lieu de l'incident et du métier de la victime) :

[...] M. Maxime Freud, chirurgien, fusillé le 24 janvier 1942, et dont le cerveau arraché à la boîte crânienne resta une journée entière dans la neige fondue au carrefour des rues Miletic et de l'École Grecque; un certain Sándor (nom inconnu) qui pouvait boire trois litres de vin rouge cul sec; M. Jovan Gondja, croquemort, qui fut tué au cimetière en même temps que sa femme et son enfant; l'équarisseur de la commune, Helmár Béla, avec qui ils avaient bu plusieurs fois à la Porte Catholique (chez Weinhebbel), et qui scia récemment une femme en deux avant de la jeter dans le Danube; le commerçant A. Ziegler qui tomba paralysé; M. Bélá Sternberg, inspecteur des chemins de fer, qui se jeta en décembre 1941 sous un train de marchandises à l'entrée d'un tunnel, déclarant dans sa lettre d'adieu qu'il se décidait à faire ce pas devant « le chaos généralisé »; M. Miksa Kohn, riche commerçant qui fut fusillé avec toute sa famille (sa femme et ses trois filles); M. Zarco Uzelac, boulanger, à qui on arracha les moustaches et coupa les oreilles, mais qui survécut; M. Paja Schwarz, dit Herz Schwarz, à qui on fracassa le crâne à la hache et qu'on jeta ensuite dans le Danube, sous la glace [...] (S, p. 324)

Plus loin dans la liste, le lecteur reconnaîtra peut-être le nom de l'auteur de *Sept mille jours en Sibérie* : « [...] M. Karlo Stajner de Zagreb qui disparut quelque part en U.R.S.S. en 1937 sans laisser aucune trace [...] (S, p. 326) ». La première entrée de la liste est renvoyée à une note de la traduction (« N. d. T. » : mais dans le cas de

Sablier, cette note peut avoir été ajoutée à la demande de Kiš lui-même⁷⁹) qui concerne d'abord ce M. Freud décervelé :

Médecin-chirurgien connu de Novi Sad, massacré par les fascistes hongrois en janvier 1942. Au cours de ces « journées froides », évoquées à plusieurs reprises dans ce livre, des milliers de juifs et de Serbes habitant la Voïvodine occupée par la Hongrie furent massacrés. (S, p. 305)

À en croire cette note, Maxime Freud aurait réellement existé, tout comme Karlo Stajner ...et peut-être alors tous les autres : l'authenticité des noms paraît être attestée, d'autant plus que la note se réfère à un événement historique vérifiable. Plusieurs autres passages adoptent cette narration impersonnelle, ce ton objectif et ce souci des détails qui procurent au roman la forme du document d'archives, historiques ou familiales, qui lui confèrent donc une autorité narrative particulière.

Finalement, une longue lettre clôt le livre et le cycle, dans un chapitre qualifié de « Table des matières », une lettre datée du 5 avril 1942 en la ville de Kerkabarabás, et signée sans patronyme : « Ton frère Edouard (S, p. 491) ». En entrevue, Danilo Kiš souligne à ses interlocuteurs la présence de ce document dans le roman, qui aurait servi de base à l'ensemble des chapitres de *Sablier*. Il confirme l'authenticité de cette lettre écrite par son père, Édouard Kiš.

À l'époque où j'écrivais mon roman *Jardin, cendre*, quelque part entre 1962 et 1965, je découvris avec horreur qu'avait disparu de nos modestes archives familiales une lettre que j'avais jadis sauvée de la tourmente de la guerre, le seul patrimoine de mon enfance, une lettre que dans le cadre de mon mythe familial j'ai appelé le grand Testament, en faisant allusion au malheureux et maudit Villon. Je voulais insérer cette lettre dans *Jardin, cendre*, car elle était encore fraîche dans ma mémoire, mais elle avait disparu au cours de mes nombreux déménagements, pour toujours, pensais-je. Lorsque, comme par miracle, cette lettre réapparut à la lumière du jour, je me mis à la lire comme le seul témoignage authentique sur le monde dont je parlais dans mes livres et qui, avec les ans, avait déjà acquis la patine de l'irréel et l'écho du mythique.⁸⁰

⁷⁹ Le livre a officiellement été traduit par la compagne de l'écrivain, Pascale Delpech, mais il ne faut pas oublier que le récit en français est précédé de cette remarque : « La traduction française de ce roman comporte quelques ajustements effectués par l'auteur; bien qu'insignifiantes par rapport à la composition romanesque, ces améliorations et retouches font de la présente édition un original ».

⁸⁰ *Id.*, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 30.

Le monde dont Kiš parle dans *Jardin, cendre* (mais sans doute aussi dans *Chagrins précoces*) « avait déjà acquis la patine de l'irréel et l'écho du mythique », au moment où resurgit « par miracle » le témoignage authentique. Ce qui peut laisser entendre que la lettre est venue sauver le cycle familial de cette patine, qu'elle aurait eu le pouvoir de dégager le récit du mythe et de l'ancrer dans le réel. Dans ses commentaires sur l'écriture de *Sablier*, Kiš insiste sur le fait que cette lettre ainsi que d'autres documents authentiques lui ont permis d'accomplir quelque chose de différent avec ce troisième tome. Il est question d'éviter une trahison.

Pout être plus précis, les documents que j'ai utilisés, qui ont trait à mon père, m'obligeaient à ne pas les trahir, de même que sa lettre, celle qui figure à la fin du livre, m'obligeait à ne pas parler de choses qui ne s'y trouvent pas, ou du moins n'y sont pas évoquées, suggérées, présentes de façon immanente⁸¹.

Ainsi, plus nous avançons dans la lecture du *Cirque de famille*, plus la présence de documents authentiques se fait sentir, plus nous avons accès à des informations sur Édouard Sám et sur les événements historiques entourant sa disparition, et plus ces informations sont données sous une forme objective. Ce qui suggère que la reprise du souvenir chez Kiš vise une plus grande part de faits, que chaque tome est davantage tributaire de la réalité que le précédent. Cette hypothèse se voit appuyée en partie par les propos de Danilo Kiš concernant son refus de laisser libre cours à son imagination. De l'avis même de l'auteur, c'est chez lui une obsession : « Tout d'abord, je me méfie de l'arbitraire de l'imagination. C'est d'ailleurs ma plus grande obsession littéraire⁸² ». Il y revient presque dans chaque entretien.

Je suis incapable d'inventer, car il n'y a rien de plus facile que de confronter les personnages A, B et C, de les placer dans le cadre d'une réalité romanesque, de les habiller de vêtements multicolores et de les gorger de pensées et d'idées, de telle façon que tout cela ressemble à la réalité, à la vérité.⁸³

⁸¹ *Ibid.*, p. 21.

⁸² *Ibid.*, p. 156-157.

⁸³ *Ibid.*, p. 54.

Ce qui est d'abord déclaré comme une incapacité est ensuite assumé comme un choix esthétique : « Être incapable d'inventer, chez les modernes, ce n'est pas de l'impuissance, mais un principe⁸⁴ ». Dans les premiers entretiens (années 1972-1973), ce principe paraît limiter l'auteur à une écriture autobiographique. Kiš ne peut et ne veut prendre pour sujet de ses livres que ce qu'il a vécu :

Jusqu'à présent, je ne me sens toujours ni capable ni tenté de prendre pour sujet, du moins sous la forme romanesque, autre chose que ce que j'ai *personnellement* vécu, comme on dit, c'est-à-dire vu, entendu, éprouvé dans ma chair. D'où « la part de l'autobiographie » dans mes livres.⁸⁵

Puis, dans les entretiens des années quatre-vingt (après l'affaire *Boris Davidovitch* de 1976), l'auteur semble avoir assoupli la règle : il se permet de traiter d'événements dont il n'a pas personnellement fait l'expérience⁸⁶, mais seulement après une recherche documentaire poussée.

Je n'aurais pas su habiller cette héroïne secondaire, fugitive, que E.S. rencontre dans le train de *Sablier*, si je n'avais consulté des descriptions de la mode des années de guerre, en Hongrie. Parce que j'ai voulu voir moi-même à quoi elle ressemblait et parce toute invention aurait été ridicule. Et je continue d'affirmer, c'est une des prémisses essentielles de mon approche et de ma vision de la littérature, que la réalité est plus authentique que n'importe quelle invention. L'écrivain ne peut jamais rien inventer de plus authentique que ce que la réalité a produit, surtout lorsqu'il s'agit de détails pareils.⁸⁷

Le roman doit être ancré dans le réel, par le souvenir ou par le document authentique. De cela, Kiš est de plus en plus convaincu à mesure que les années passent, que les publications s'accumulent, que son travail de romancier est remis en question et qu'il doit, en entretien, réaffirmer la nécessité de poser l'existence historique des camps, nazis et soviétiques. Et ce qui, au départ, s'exprimait comme un choix personnel, devient, dans les tout derniers entretiens avant sa mort en 1989, une prescription visant l'ensemble des écrivains : « Je suis d'avis que l'écrivain n'a pas le droit de

⁸⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁶ Après avoir traité de son enfance, de la Seconde guerre mondiale et des crimes commis par les fascistes hongrois et les Allemands nazis pendant cette période du début des années quarante, Kiš se tournera vers des événements qui l'ont précédée, telles les purges staliniennes des années trente.

⁸⁷ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 168-169.

donner libre cours à son imagination. Moi, en tout cas, je ne crois pas en l'imagination de l'écrivain⁸⁸ ».

Le lecteur qui prend connaissance de ces déclarations aura sans doute davantage tendance à voir la reprise du souvenir chez Kiš comme visant une plus grande vérité factuelle. On aura compris que ce qui est dit en entretien ou dans les entrevues télévisées et les apparitions publiques, que ce qui est écrit dans les essais et articles de presse, bref, que tout ce qui forme la personnalité publique d'un auteur connaissant le succès peut, selon nous, orienter l'interprétation de ce traitement particulier du thème du souvenir d'enfance. Dans le cas de Georges Perec, il est de notoriété publique qu'il a eu recours à une aide professionnelle à plusieurs reprises. Il a d'abord fait une psychothérapie avec Françoise Dolto vers l'âge de treize ans⁸⁹. D'après son biographe David Bellos, Perec se serait informé des années plus tard des résultats de son évaluation par Mme Dolto.

Perec, quant à lui, avait interrogé sa tante sur sa première psychothérapie avec Françoise Dolto, et il avait transcrit avec soin quelques-unes des interventions de l'analyste. Dolto aurait dit à Esther que le mal de vivre de « l'enfant » venait de sa situation dans une famille de femmes puissantes et d'homme beaucoup moins forts; de la disproportion entre les fortunes de sa tante et de son père; et surtout de la guerre, qui était la cause de tout.⁹⁰

Il a ensuite fait une brève analyse avec Michel de M'Uzan en 1956, à raison de trois fois par semaine pendant un an. Il a surtout fait une cure analytique avec Jean-Bertrand Pontalis. Perec nous livre lui-même les dates exactes relatives à sa cure, dans un article publié deux ans après la fin de l'analyse : « Pendant quatre ans, de mai 1971 à juin 1975, j'ai fait une analyse⁹¹ ». On sait que Perec a été référé à Françoise Dolto après que sa cousine Lili eut apporté un des cahiers couverts de dessins de sportifs au directeur d'un centre psychopédagogique. On sait également que M'Uzan

⁸⁸ *Ibid.*, p. 297.

⁸⁹ Philippe Lejeune affirme que Perec avait treize ans, mais les repères donnés par David Bellos correspondent aux années 1947 et 1948, ce qui suggère que Perec était plus jeune. Sans doute avait-il onze ou douze ans au début des rencontres avec Dolto, et treize ans à la fin de sa psychothérapie. Voir David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, Paris, Seuil, p. 117-118.

⁹⁰ David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, p. 391.

⁹¹ Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », p. 59.

a été contacté dans le but de traiter une dépression. Pour ce qui est de la cure analytique, les proches de Perec ont confié à Bellos qu'elle a été décidée après une tentative de suicide⁹². Les propos de Perec laissent imaginer un travail exigeant un retour sur l'enfance et sur les souvenirs des parents : « papa-maman, zizi-panpan⁹³ » Il est également question dans cet article de la peur d'oublier, de perdre ses traces⁹⁴. On peut supposer que Perec a eu recours à la psychanalyse pour lever certains refoulements, afin que les souvenirs refoulés ressurgissent, et pour associer (selon le principe freudien de libre-association) à partir de certains rêves et dégager, ainsi, un matériel d'origine infantile.

Séance après séance, semaine après semaine, pendant des années, Perec combat l'oubli. Non seulement dans le cadre de sa cure, mais aussi dans sa pratique de l'écriture où il soumet sa mémoire à des exercices très élaborés. Le projet *Les Lieux* par exemple, est une entreprise de longue haleine. Perec se propose d'écrire sur douze lieux liés à son histoire, chaque année pendant douze ans, et, chaque fois, selon deux modes. Il doit d'abord décrire ce qu'il voit le plus objectivement possible, puis évoquer le lieu de mémoire: « [...] je décris le lieu de mémoire, j'évoque les souvenirs qui lui sont liés, les gens que j'y ai connus, etc.⁹⁵ ». Parmi ces douze lieux parisiens, on retrouve la rue Vilin où Perec vécut de sa naissance à son départ pour Villard-de-Lans (où il sera caché pendant la guerre). La rue Vilin est donc le seul endroit où il habita sous le même toit que ses parents. Le projet implique donc d'évoquer, à chaque année, la rue Vilin de mémoire, de tenter de faire resurgir des souvenirs de la petite enfance. Par cet exercice, Perec provoque sciemment le souvenir (il en fera presque une discipline *sportive* pour son autre projet, *Je me*

⁹² Voir David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, p. 489-494.

⁹³ Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », p. 67.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁵ Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau » in *Je suis né*, p. 59.

*souviens*⁹⁶), il force son apparition, puis il prend soin de le fixer, de le noter afin de ne plus l'oublier. *Les Lieux* sera finalement abandonné⁹⁷, mais il n'empêche que, pendant les années où il fut en application, il stimula grandement l'écriture autobiographique.

Perec a cherché à reconstituer son histoire par la remémoration, mais aussi par la transcription du témoignage oral de ses proches, et par la recherche documentaire. Ce recours au témoignage des proches est apparent à plusieurs endroits du récit du narrateur Georges de *W ou le souvenir d'enfance* : « Esther, ma tante, m'a raconté récemment qu'en 1939 — j'avais alors trois ans — ma tante Fanny [...] (WSE, p. 27) ». Ce témoignage de la tante Esther se montre essentiel à l'élaboration de l'histoire des parents de Georges avant sa naissance. C'est aussi par elle que le narrateur trouve accès à ce qui s'est produit lors de ses toutes premières années de vie :

Selon ma tante Esther, qui est à ma connaissance la seule personne se souvenant aujourd'hui de l'existence de cette seule nièce qu'elle ait eue — son frère Léon a eu trois garçons —, Irène serait née en 1937 et serait morte au bout de quelques semaines, atteinte d'une malformation de l'estomac. (WSE, p. 36)

Bellos fait remonter à octobre 1966 la décision de Perec d'interroger la parenté (celle qui a survécu) et de se documenter à la Bibliothèque nationale de France. Perec en aurait discuté avec son ami Helmle lors de son premier séjour en Allemagne.

[...] maintenant que l'oncle Léon et la grand-mère Rose avaient tous deux disparu, seule restait Esther comme source principale d'informations concernant le passé polonais des Peretz. Pour mener à bien une histoire de la famille, Perec allait devoir faire des recherches sérieuses dans les livres qui se trouvaient sur ses propres rayons ou à la Bibliothèque nationale; mais surtout, pour commencer, il allait devoir interroger Esther, et ses autres tantes, Berthe et Ada, et même Tournier, le comptable de la JBSA [...] ⁹⁸

Dans sa lettre à son éditeur, Maurice Nadeau, dans laquelle il décrit tous ses projets d'écriture, actuels et futurs, Perec annonce un projet intitulé *L'Arbre* : « C'est la

⁹⁶ À propos de la rédaction de *Je me souviens*, Perec explique : « J'essaie de me souvenir, je me force à me souvenir », in « Le travail de la mémoire », *Je suis né*, p. 82.

⁹⁷ Les enveloppes devaient demeurer scellées pendant douze ans : c'est parce que le projet a été abandonné que certains fragments furent publiés du vivant de Perec et non parce qu'il le mena à terme.

⁹⁸ David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, p. 387.

description, la plus précise possible, de l'arbre généalogique de mes familles paternelle, maternelle, adoptive(s)⁹⁹ ». Plusieurs rencontres avec sa tante lui permettent d'amasser quantité de données et de faire quelques tentatives de rédaction.

J'ai déjà beaucoup travaillé sur ce projet; j'ai interviewé ma tante (personnage central de ce livre) une fois par semaine; j'ai fait quelques esquisses de rédaction, mais il me faudra encore pas mal d'enquêtes et de mises au point avant de m'y mettre pour de bon.¹⁰⁰

Cependant, à l'exception de quelques pages écrites en 1967, *L'Arbre* restera sous la forme de notes éparses. Bellos a pu consulter au Fonds Perec ces quelques pages jamais publiées.

C'est le schéma d'un livre à quatre branches, intitulées respectivement *I Wallerstein* [sic], *II Peretz*, *III Bienenfeld*, *IV Histoire de Rose et de David*. Attachés à ces quatre branches se trouvent plusieurs rameaux, annotés dans la marge, comme des rappels de manuel scolaire, avec des titres comme *Les Enfants de Menachem*, ou *Peretz : origines de la famille*. En face de chaque paragraphe, sur la page de gauche, on trouve la partie en question de l'arbre généalogique fort complexe des familles Peretz-Bienenfeld. Les paragraphes eux-mêmes sont écrits comme des commentaires de l'arbre, dans un langage simple et solennel, biblique dans son origine et peut-être ironique dans son effet :

David et Esther eurent Bianca et Ela
Marc et Ada eurent Nicha et Paul
Berthe et Robert eurent Simone
*Jacques et Estelle eurent Dany*¹⁰¹

On comprend qu'il ne s'agit nullement ici d'un roman familial, d'une mise en récit des événements, mais bien d'un schéma, d'une énumération, d'une série de noms propres reliés entre eux dans un rapport simple (parent / enfant), ou, pour reprendre le commentaire de Philippe Lejeune qui a également consulté ce manuscrit : « Les faits, rien que les faits, dans une écriture blanche et dépouillée, pratiquement sans commentaire, et presque sans marque d'énonciation¹⁰² ».

L'Arbre n'a pas été achevé, mais il est évident que ces faits participent de l'écriture de *W ou le souvenir d'enfance*. Les souvenirs de proches qui étaient adultes lors des événements ainsi que les archives familiales et historiques ont permis à

⁹⁹ Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », p. 53.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰¹ David Bellos, *Georges Perec: une vie dans les mots*, p. 388.

¹⁰² Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, p. 21.

l'écrivain de se débarrasser de certaines croyances, d'idées fausses (« Longtemps j'ai cru que c'est le 7 mars 36 qu'Hitler est entré en Pologne¹⁰³ ») et de remplir des cases laissées vides dans ses notes, par exemple celles du texte *Je suis né*. Dans ces pages rédigées en 1970, donc au début de sa cure avec Pontalis, Perec souligne l'incomplétude de son savoir et sa volonté d'y remédier :

Quand ? Le 7 mars 1936. Plus précisément ? Je ne sais pas l'heure ; il faudrait (faudra) que je regarde sur un bulletin d'état civil. Disons neuf heures du soir. [...] Où ? À Paris. Pas dans le 20^e, comme je l'ai longtemps cru, mais dans le 19^e. Dans une maternité sans doute : le nom de la rue m'échappe encore (je pourrais le retrouver itou dans un bulletin d'état civil).¹⁰⁴

Dans le livre de 1975, le narrateur Georges donne des informations plus complètes quant au moment et au lieu de sa naissance, ce qui laisse penser que l'écrivain a bel et bien fait les recherches annoncées :

Je suis né le samedi 7 mars 1936, vers neuf heures du soir, dans une maternité sise 19, rue de l'Atlas, à Paris, 19^e arrondissement. C'est mon père, je crois, qui alla me déclarer à la mairie. Il me donna un unique prénom — Georges — et déclara que j'étais français. (WSE, p. 35)

Nous sommes alors sous l'impression que *W ou le souvenir d'enfance* livre l'histoire de Perec¹⁰⁵ après enquête, après vérification, après ajouts (l'adresse de la maternité) et correction des faits (19^e arrondissement plutôt que 20^e). Pour ces corrections, le narrateur Georges utilise fréquemment le système de renvois de notes¹⁰⁶. Le tout premier souvenir, celui d'une lettre hébraïque dite « gammeth ou gammel », désignée par l'enfant de trois ans et reproduite dans le livre, renvoie à la note suivante : « Il existe en effet une lettre nommée « Gimmel » dont je me plais à croire qu'elle pourrait être l'initiale de mon prénom ; elle ne ressemble absolument pas au signe que j'ai tracé et qui pourrait, à la rigueur, passer pour un « mem » ou « M » (WSE, p. 27) ». Ce genre d'indication laisse croire que tout propos douteux sera

¹⁰³ Georges Perec, « Je suis né », p. 12.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 12-13.

¹⁰⁵ La citation précédente est un des passages qui proposent l'identification du narrateur Georges avec l'écrivain Perec.

¹⁰⁶ Ces notes sont d'une telle importance qu'elles occupent parfois une plus grande place que le texte qu'elles annotent : au chapitre VI, les notes font le double du texte.

systématiquement signalé au lecteur, que le narrateur départage scrupuleusement tout au long de son récit les suppositions de ce qui a laissé des traces indubitables :

Ces détails, comme la plupart de ceux qui précèdent, sont donnés complètement au hasard. Par contre, je porte encore sur la plupart des doigts de mes deux mains, à la jonction des phalanges et des phalangettes, les marques d'un accident qui me serait arrivé alors que j'avais quelques mois : une bouillotte en terre, préparée par ma mère, se serait ouverte ou cassée, m'ébouillantant complètement les mains (*WSE*, p. 61).

À plusieurs endroits du livre, le narrateur Georges relève des inexactitudes dans des versions antérieures de ses souvenirs. Au chapitre VIII, un texte sur le père et la mère de Georges est suivi d'une série de notes vraisemblablement écrites des années plus tard : « Les deux textes qui suivent datent de plus de quinze ans. Je les recopie sans rien y changer, renvoyant en note les rectifications et les commentaires que j'estime aujourd'hui devoir ajouter (*WSE*, p. 45-46) ». Parfois ces corrections visent à l'exactitude orthographique de certains mots importants, comme le nom de la mère : « J'ai fait trois fautes d'orthographe dans la seule transcription de ce nom : Szulewicz au lieu de Schulevitz », et le nom de fille de la grand-mère maternelle : « Klajnlerer au lieu de Klajnerer (*WSE*, p. 59) ». Parfois ce sont des éléments du contenu qui sont modifiés ou considérablement augmentés. Là où dans le texte une courte phrase indique que le père est mort le lendemain de l'armistice, une note intervient, pour corriger l'information, la compléter et donner une source officielle :

Ou plutôt, très exactement le jour même, le 16 juin 1940, à l'aube. Mon père fut fait prisonnier alors qu'il avait été blessé au ventre par un tir de mitrailleuses ou par un éclat d'obus. Un officier allemand accrocha sur son uniforme une étiquette portant la mention « À opérer d'urgence » et il fut transporté dans l'église de Nogent-sur-Seine, dans l'aube, à une centaine de kilomètres de Paris; l'église avait été transformée en hôpital pour les prisonniers de guerre; mais elle était bondée et il n'y avait sur place qu'un seul infirmier. Mon père perdit tout son sang et mourut pour la France avant d'avoir été opéré. Messieurs Julien Baude, contrôleur principal des Contributions indirectes, âgé de trente-neuf ans, domicilié à Nogent-sur-Seine, avenue Jean-Casimir-Perier, n°13, et René Edmond Charles Gallée, maire de ladite ville, dressèrent l'acte de décès le même jour à neuf heures. Mon père aurait eu trente et un ans trois jours plus tard. (*WSE*, p. 57-58)

Il paraît évident, à lire ces passages du livre de Perec, que des sources officielles ont été consultées, des actes de naissance et de décès, mais aussi une

documentation plus générale. Dans *Je suis né*, il est question d'autobiographie et de journal de Juifs venus d'Europe de l'Est à la même époque que les parents de Perec, et d'études sur les comportements des prisonniers dans les camps nazis:

[...] je suis tombé ainsi sur *Too strong for fantasy*, autobiographie de Marcia Davenport dont tout ce que je sais c'est que ça parle de musique et de Tchécoslovaquie; il y a des photos et un index. Je vais le lire plus soigneusement. Feuilleté aussi le journal d'Anne Frank (pas grand-chose à en tirer pour moi), les 2 articles de Elmer Luchterhand sur les comportements sociaux dans les camps (demandés en tirés au labo).¹⁰⁷

Le tout dernier chapitre de *W ou le souvenir d'enfance* contient un long extrait de *L'univers concentrationnaire* de David Rousset, un survivant des camps de concentration nazis. Il semble également fort probable que des ouvrages étymologiques de la langue hébraïque et des livres d'Histoire juive aient été utilisés, particulièrement ceux concernant l'immigration de juifs polonais au début du siècle :

Le nom de ma famille est Peretz. Il se trouve dans la Bible. En hébreu, cela veut dire « trou », en russe « poivre », en hongrois (à Budapest, plus précisément), c'est ainsi que l'on désigne ce que nous appelons « Bretzel » (« Bretzel » n'est rien d'autre qu'un diminutif (Beretzele) de Beretz, et Beretz, comme Baruk ou Barek, est forgé sur la même racine que Peretz — en arabe, sinon en hébreu, B et P sont une seule et même lettre). [...] Mon grand-père s'appelait David Peretz et vivait à Lubartow. Il eut trois enfants : l'aînée s'appelle Esther Chaja Perec; le puîné Eliezer Peretz, et le cadet Icek Judko Perec. Dans l'intervalle séparant les trois naissances, c'est-à-dire entre 1896 et 1909, Lubartow aurait été successivement russe, puis polonaise, puis russe à nouveau. Un employé d'état civil qui entend en russe et écrit en polonais entendra, m'a-t-on expliqué, Peretz et écrira Perec. Il n'est pas impossible que ce soit le contraire : selon ma tante, ce sont les Russes qui auraient écrit « tz » et les Polonais, qui auraient écrit « c ». (WSE, p. 56-57)

Le narrateur Georges démontre sa volonté de savoir et de transmettre les faits, il adopte la posture de l'archiviste et de l'historien en accumulant les données vérifiables. Au chapitre VI, il dresse une longue liste, il s'agit de divers événements recensés dans les journaux le jour de sa naissance. Perec avait manifesté l'intention de faire cette recherche : « Il faudra aussi que j'aie un jour à la BN prendre quelques quotidiens de ce jour et regarder ce qui s'est passé¹⁰⁸ », et voilà que dans *W ou le souvenir d'enfance* apparaît une série de manchettes, allant de l'actualité

¹⁰⁷ Georges Perec, « Je suis né », p. 11.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

internationale à la revue artistique, en passant par le sport et les publicités, et couvrant une page et demie de texte.

Par acquit de conscience, j'ai regardé dans des journaux de l'époque (principalement des numéros du *Temps* des 7 et 8 mars 1936) ce qui s'était précisément passé ce jour-là :
Coup de théâtre à Berlin ! Le pacte de Locarno est dénoncé par le Reich ! Les troupes allemandes entrent dans la zone rhénane démilitarisée.
Dans un journal américain, Staline dénonce l'Allemagne comme foyer belliqueux.
Grève des employés d'immeubles new-yorkais.
Conflit italo-éthiopien. Ouverture éventuelle de négociations pour la cessation des hostilités.
Crise au Japon. (*WSE*, p. 36-37)

Il semblerait bien que l'auteur de *Penser / classer* aime goûter les « joies ineffables de l'énumération » et qu'il ait du mal à résister à « [...] ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (« la vie ») resterait pour nous sans repères [...] »¹⁰⁹.

Cette liste, l'extrait de témoignage, les notes et les sources officielles confèrent aux passages qu'ils visent un caractère incontestable. Le besoin de poser des faits hors de tout doute se fait particulièrement sentir à propos des parents, du père mort au combat et de la mère disparue. Le narrateur prend le temps de donner les références complètes de ces documents d'archives qui lui procurent des données objectives, qui constituent des preuves de ce qu'il soutient.

1. En fait, cette déclaration, répondant aux dispositions de l'article 3 de la loi du 10 août 1927, fut souscrite par mon père quelques mois plus tard, très exactement le 17 août 1936, devant le juge de paix du 20^e arrondissement. Je possède une copie certifiée conforme de cette déclaration, dactylographiée en violet sur une carte de correspondance datée du 23 septembre 1942 et expédiée le lendemain par ma mère à sa belle-sœur Esther, et qui constitue l'ultime témoignage que j'aie de l'existence de ma mère. (*WSE*, p. 36)

Georges tente également de poser un regard objectif sur les traces laissées par ses proches. Le chapitre X décrit en détails plusieurs photographies. De ces longues descriptions, dont nous ne donnons ici qu'un extrait, se dégage un souci d'exhaustivité semblable à celui dont relève la liste de manchettes :

La deuxième photo porte au dos trois mentions : la première, à moitié découpée (car j'ai un jour, stupidement, émarginé totalement la plupart de ces photographies), est de la main d'Esther et peut se lire : Vincennes, 1939; la seconde, de ma main, au crayon bille bleu, indique : 1939; la troisième, au crayon noir, écriture inconnue, peut vouloir dire « 22 » (le plus vraisemblable

¹⁰⁹ *Id.*, « Penser / classer » in *Penser / classer*, p. 164.

étant qu'il s'agit d'une inscription du photographe qui la développa). C'est l'automne. Ma mère est assise, ou plus précisément appuyée à une sorte de cadre métallique dont on aperçoit derrière elle les deux montants horizontaux et qui semble être dans le prolongement d'une clôture en pieux de bois et fils de fer comme on rencontre fréquemment dans les jardins parisiens. Je me tiens debout près d'elle, à sa gauche — à droite sur la photo —, et sa main gauche gantée de noir s'appuie sur mon épaule gauche. À l'extrême droite, il y a quelque chose qui est peut-être le manteau de celui qui est en train de prendre la photo (mon père?). Ma mère a un grand chapeau de feutre entouré d'un galon, et qui lui couvre les yeux. Une perle est passée dans le lobe de son oreille. Elle sourit gentiment en penchant très légèrement la tête vers la gauche. La photo n'ayant pas été retouchée, comme c'est certainement le cas pour la précédente, on voit qu'elle a un gros grain de beauté près de la narine gauche (à droite sur la photo). Elle porte un manteau à grands revers, en drap sombre, ouvert sur un corsage sans doute en rayonne, à col rond, fermé par sept gros boutons blancs, le septième étant à peine visible, une jupe grise à très fines rayures qui descend jusqu'à mi-mollet, des bas peut-être également gris et d'assez curieuses chaussures à trépointe, semelle épaisse de crêpe, haute empeigne et gros lacets de cuir terminés par des sortes de glands (WSE, p. 74-75).

Le ton est celui d'un enquêteur, d'un inspecteur de police qui scrute le moindre signe et essaie de le déchiffrer, de couvrir tout ce qui est accessible à l'œil. À l'exception des quelques hypothèses introduites comme telles (« le plus vraisemblable étant qu'il s'agit [...] », « mon père ? »), le narrateur ne se permet pas de commentaire, pas d'interprétation des données. Il décrit simplement ce qu'il voit, selon le premier mode d'appréhension adopté par Perec pour son projet *Les Lieux* : « [...] je décris " ce que je vois " de la manière la plus neutre possible, j'énumère les magasins, quelques détails d'architecture, quelques micro-événements [...] »¹¹⁰. Comme s'il suffisait, pour toucher au réel, de nommer les choses...

L'idée que la version « finale » du souvenir d'enfance de Perec, présente dans *W ou le souvenir d'enfance*, se situe plus près de la réalité répond à l'image d'un certain Georges Perec, celui qui a écrit *Les Choses* (roman pour lequel il s'est mérité le prix Renaudot de 1965). Bellos traite du réalisme de cette œuvre en disant que « ce texte avait été bâti exclusivement sur des " choses " que Perec avait vues, de ses yeux vues. La matière n'en était le produit ni de l'imagination ni de l'inspiration mais plutôt de l'observation et de la réflexion, de la sensibilité et de la rationalité¹¹¹ », et

¹¹⁰ Id., « Lettre à Maurice Nadeau », p. 58.

¹¹¹ David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, p. 333.

ceci parce que « Perec se méfiait de l'imagination et pensait n'en avoir aucune¹¹² ». Perec fut également un fondateur et un collaborateur prolifique de la revue de la *Ligne générale*. Dans sa préface au recueil *L.G.*, Burgelin écrit que se manifeste dans ces articles « une défiance à l'égard du spontané et de l'intuitif, de l'exercice incontrôlé de l'imagination [...] »¹¹³. Dans ces textes, un jeune Perec se situe à contre-courant de ce que l'on appelait, dans les milieux intellectuels parisiens des années soixante, la *crise du langage*. Il y affirme sa confiance en la littérature en répétant qu'elle n'est pas une activité séparée de la vie¹¹⁴. Un livre en particulier, celui de Robert Antelme sur son expérience du camp, aurait le pouvoir de définir la vérité du monde :

Le monde n'est plus ce chaos que des mots vides de sens désespèrent de décrire. Il est une réalité vivante et difficile que le pouvoir des mots, peu à peu, conquiert. La littérature commence ainsi, lorsque commence, par le langage, dans le langage, cette transformation, pas du tout évidente et pas du tout immédiate, qui permet à un individu de prendre conscience, en exprimant le monde, en s'adressant aux autres. Par son mouvement, par sa méthode, par son contenu enfin, *L'Espèce humaine* définit la vérité de la littérature et la vérité du monde.¹¹⁵

Il y a donc ce Perec auteur des *Choses*, un Perec documentaliste et collaborateur de *Ligne générale*, mais il y a aussi un Perec oulipien, autant, sinon plus connu du public. Comme membre enthousiaste de l'Oulipo, l'ouvroir de littérature potentielle, Perec est célèbre pour ses expériences avec le langage, pour ses jeux, ses énigmes et ses ruses. Il s'y montre excellent prestidigitateur, toujours en contrôle de ses artifices. Aussi, nous dirons que c'est le contexte auctorial dans son ensemble, c'est-à-dire dans son paradoxe, qui nous conduit à dépasser le premier effet de lecture et à remettre en question l'hypothèse voulant que ce qui motive la réécriture du souvenir chez Perec soit une quête de vérité factuelle. Le Perec oulipien nous invite à douter de l'impression laissée par les notes correctives, les listes et les références, et à voir une

¹¹² *Ibid.*, p. 328.

¹¹³ Claude Burgelin, « Préface » in *L.G. une aventure des années soixante*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 13.

¹¹⁴ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » in *L.G. une aventure des années soixante*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 88.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 114.

intentionnalité dans l'apparence d'objectivité, à chercher dans le contenu autobiographique un double-fond, un voile, un piège.

Des trois écrivains de notre corpus, Perec est aussi celui chez qui l'œuvre en elle-même provoque le plus de doute quant à sa dimension non-fictive. D'entrée de jeu, la présence de deux récits autobiographiques suggère que l'un d'entre eux ne coïncide pas avec l'histoire de l'écrivain : l'auteur ne peut pas être né à la fois le 7 mars et le 25 juin. De Gaspard ou de Georges, c'est ce dernier que le lecteur identifie à l'écrivain portant le même prénom. Le récit de Gaspard Winckler alterne rigoureusement avec le récit de Georges : la fiction paraît cloisonnée, l'invention bien séparée des faits. Or, *W ou le souvenir d'enfance* s'ouvre non pas sur l'histoire de Georges, mais bien sur celle de Gaspard. Winckler est le premier à dire « Je suis né le 25 juin [...] (WSE, p. 15) », à camper son autobiographie; et celle de Georges apparaît en second, telle une imitation ironique du procédé développé par le premier narrateur; ce qui éveille nos soupçons sur la nature véritable de la relation entre ces deux séries de chapitres. D'autant plus que Georges Perec a déjà écrit un roman (refusé par Gallimard, puis perdu) dans lequel « le narrateur racontait au moins 3 fois de suite sa vie, les 3 narrations étaient fausses [...] »¹¹⁶, un roman qui s'appelait justement *J'avance masqué*. Dans une lettre citée par Bellos, Perec qualifie cette œuvre de « livre qui se met en question, qui se nie, un livre hypocrite, un livre qui triche et qui aboutit néanmoins [...] »¹¹⁷.

Face à cette multiplicité des récits autobiographiques chez les trois écrivains, face à ces différentes versions du souvenir, dont certaines se contredisent, peut-on être sûr que l'une des versions soit plus « vraie » que l'autre ? Et que la dernière

¹¹⁶ *Id.*, « Je suis né », p. 10.

¹¹⁷ David Bellos, *Georges Perec: une vie dans les mots*, p. 265. Il s'agit probablement d'une lettre à Pierre Getzler.

version écrite soit nécessairement la plus juste ? Et si la fiction est bel et bien présente dans chacun de ces textes, sait-on bien où la trouver ?

Entre le document et l'invention, entre les faits et le mythe : une frontière délibérément effacée

Chez les trois auteurs de notre corpus, certains aspects de l'œuvre et de son contexte nous laissent sous l'impression que la réécriture du souvenir intervient pour rétablir le souvenir authentique, le cycle évoluant du roman vers l'autobiographie. Chez Duras, l'élément qui concourt tout particulièrement à cet effet de lecture est la voix narrative identifiée à l'écrivaine, cette voix du texte qui s'impose à mesure que l'on avance dans le cycle. Le renvoi de cette narration à un présent de l'écriture offre un ancrage dans le réel, plus efficacement que l'identification du personnage de la jeune fille ou de « l'enfant » à une Duras adolescente : « Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : " Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune [...] (A, p. 9) ». Dès la première phrase de *L'Amant*, la voix se présente comme appartenant à une femme âgée bénéficiant d'une certaine célébrité, ce qui correspond à la situation de Marguerite Duras en 1984, à la publication du livre. Cette voix du texte pourrait donc être celle de Duras elle-même, venant dire *enfin* toute la vérité. Et dans *L'amant de la Chine du Nord*, une narration omnisciente, aux affirmations souvent dénuées de connotations¹¹⁸, est appuyée par des notes de bas de page en italique, qui s'affichent clairement comme des notes de l'auteur : « * *En cas de cinéma [...] L'auteur préfère cette dernière proposition (ACDN, p. 1573) »*. Il semblerait bien que Duras elle-même intervienne pour apporter des précisions. Plus loin, dans une scène où « L'enfant se tait. Elle s'empêche de

¹¹⁸ Puisqu'il s'agit d'un scénario, il arrive fréquemment que les personnages et leurs actions soient décrits avec un minimum de commentaires et dans des phrases expéditives (sujet — verbe — complément) indiquant simplement que quelqu'un fait quelque chose : « La mère est couchée. Elle ne dort pas. Elle attend son enfant. La voici. Elle vient du dehors. Elle traverse la chambre (ACDN, p. 1570) ».

pleurer. Elle pleure quand même.* »), une note en italique prend place au bas de la page : « * *Toute sa vie, même vieille, elle avait pleuré sur la terrible injustice dont leur mère avait été victime (ACDN, p. 1623)* ». Cette note, respectant la même forme que celle qui mentionne spécifiquement l'auteur, nous incite à penser que ce « elle », qui a vécu toute une vie et qui a été vieille, ne correspond plus à l'enfant mais à cette voix de l'auteur. Dans les deux derniers textes du cycle donc, des procédés narratifs nous poussent à croire à une présence de l'auteur dans le texte, venant assurer la crédibilité du récit autobiographique.

Or, si on accorde à ces deux voix du texte une fonction de correction des romans précédents, si on leur reconnaît à chacune une même capacité à rétablir la vérité factuelle, comment interpréter le fait qu'elles se contredisent ? Plusieurs scènes reviennent d'un texte à l'autre, dont celle où la maison de la mère est lavée à grande eau; dans *L'Amant* : « Ma mère, ça la prend tout à coup, vers la fin de l'après-midi, surtout à la saison sèche, elle fait laver la maison de fond en comble, pour nettoyer elle dit, pour assainir, rafraîchir (A, p. 76) »; et dans *L'amant de la Chine du Nord* :

Une maison au milieu d'une cour d'école. Elle est complètement ouverte. On dirait une fête. On entend des valses de Strauss et de Franz Lehar, et aussi *Ramona* et *Nuits de Chine* qui sortent des fenêtres et des portes. L'eau ruisselle partout, dedans, dehors. On lave la maison à grande eau. On la baigne ainsi deux ou trois fois par an. (ACDN, p. 1563)

Divers points communs confirment qu'il s'agit du même événement dans les deux livres: « Les familles des boys viennent, les visiteurs des boys aussi, les enfants blancs des maisons voisines (A, p. 77) », « Des boys amis et des enfants de voisins sont venus voir (ACDN, p. 1563) ». Dans les deux livres, la mère est au piano. Dans *L'Amant*, elle se lève et danse, alors que le petit frère et la sœur quittent la pièce de leur plein gré : « Ce sont les deux plus jeunes enfants, la petite fille et le petit frère, qui les premiers se souviennent. Ils s'arrêtent de rire tout à coup et ils vont dans le jardin où le soir vient (A, p. 77) »; tandis que, dans le dernier tome, ce sont le petit frère et la sœur qui dansent. Pierre, le frère aîné, fait alors irruption et expulse le petit frère :

Un autre jeune homme arrive à la fête : c'est Pierre. Le frère aîné. Il se poste à quelques mètres de la fête et il regarde. Longtemps il regarde la fête. Et puis il le fait : il écarte les petits boys qui se sauvent épouvantés. Il avance. Il atteint le couple du petit frère et de la sœur. Et puis il le fait : il prend le petit frère par les épaules, il le pousse jusqu'à la fenêtre ouverte de l'entresol. Et, comme s'il y était tenu par un devoir cruel, il le jette dehors comme il le ferait d'un chien. (ACDN, p. 1563)

Cela ne saurait être un détail anodin de l'anecdote, puisque cette apparition du grand frère venant séparer le couple de danseurs est ce qui ouvre le dernier tome. Reste que la différence entre les deux tomes pourrait peut-être passer inaperçue, si ce n'était de cette remarque dans *L'Amant* : « Je me souviens, à l'instant même où j'écris, que notre frère aîné n'était pas à Vinhlong quand on lavait la maison à grande eau. Il était chez notre tuteur, un prêtre de village, dans le Lot-et-Garonne (A, p. 77) ». La voix de *L'Amant* insiste sur l'absence du frère, qu'elle souligne dans un présent de l'écriture explicite (« à l'instant même où j'écris »), ce qui rend le tout plus convaincant. Pourtant, selon les propos de Duras¹¹⁹, les personnages de *L'amant de la Chine du Nord* sont ceux qui correspondent le mieux aux membres de la famille de l'écrivaine.

Comment savoir lequel des deux récits autobiographiques se situe le plus près de la réalité factuelle ? Comment savoir si seulement l'un de ces livres s'y conforme ? La vérification des faits concernant la vie familiale des Donnadiou en Indochine dans les années trente se révèle une entreprise ardue, voire impossible. Paulo, le plus jeune des frères, meurt en 1942, puis la mère, en 1957, puis Pierre, le frère aîné, une quinzaine d'années plus tard, et enfin Lê, l'amant chinois, en 1972. Au moment où paraissent *L'Amant* et *L'amant de la Chine du Nord*, il ne reste plus aucun témoin vivant de ces événements (à l'exception peut-être de Thanh, un garçon employé par la mère à l'époque des barrages), personne pour corroborer ou infirmer les dires de l'écrivaine. On peut certes vérifier dans les archives les dates de départ et d'arrivée de certains bateaux ou les fonctions officielles des parents, mais plusieurs éléments majeurs de l'histoire ne sont inscrits nulle part ailleurs que dans ces œuvres littéraires.

¹¹⁹ Voir dans ce chapitre p. 33.

Par exemple, la durée de la liaison avec l'amant chinois est difficile à évaluer. Duras a quitté définitivement l'Indochine pour la France en 1932, à l'âge de 17 ans. Et dans *L'Amant*, et dans *L'amant de la Chine du Nord*, le Chinois est présent lors de ce départ qui met fin à leur relation. Dans *L'Amant*, la voix dit qu'elle a quinze ans et demi au moment de la rencontre du Chinois, ce qui donne une durée d'environ dix-huit mois. Par contre, dans *L'amant de la Chine du Nord*, alors que le récit est avancé et s'approche de son dénouement (le grand frère a été renvoyé en France, Lê vient de voir sa future épouse chinoise pour la dernière fois avant le mariage), l'enfant avoue à son amant qu'elle vient tout juste d'avoir quinze ans (*ACDN*, p. 1688). Elle avait donc tout au plus quatorze ans lors de leur rencontre¹²⁰. Quelques pages plus loin seulement, l'enfant quitte son pays natal pour la France, et rien n'indique que deux années se sont déroulées depuis la scène où elle dit avoir tout juste quinze ans. Ou bien l'enfant de *L'amant de la Chine du Nord* quitte Lê et l'Indochine à l'âge de quinze ans, ou bien il se passe deux ans entre les deux scènes et l'histoire d'amour avec le Chinois se serait poursuivie plus de trois ans, autant dire le double de la durée de la liaison dans *L'Amant*. De même, il n'y a aucun moyen de savoir avec certitude si Lê a été le seul amant de Marguerite Donnadiou pendant son adolescence, comme le suggère *L'Amant*, ou si elle a également couché avec son frère Paulo. Plus important encore, les deux livres offrent des versions très différentes du rôle joué par la mère dans la transaction financière opérée entre la famille du Chinois et la sienne. Dans *L'Amant*, l'idylle se vit dans le secret, à l'écart de la famille : « Et que de cela la mère ne doit rien apprendre, ni les frères, elle le sait aussi ce jour-là. Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première

¹²⁰ D'ailleurs, dans *Yann Andréa Steiner*, la narratrice raconte que lors de leur union, son amoureux a trouvé qu'elle avait un corps « incroyablement jeune », ce qui lui aurait rappelé l'amant chinois : « J'ai dit qu'on me l'avait toujours dit même l'Amant de la Chine du Nord, j'avais 14 ans alors, même pas, et on a ri », in Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, Paris, P.O.L., 1992, p. 31. De plus, lors d'une rencontre avec Jérôme Beaujour, Duras a situé ainsi le contexte d'une anecdote : « Une fois, j'avais 16 ans. J'avais encore à cet âge-là une allure d'enfant. C'était au retour de Saïgon, après l'amant chinois, dans un train de nuit, le train de Bordeaux, vers 1930 », in *La vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987, p. 94.

fois et pour toujours (A, p. 46) ». Si la mère se doute qu'il est arrivé quelque chose à son enfant, elle ne sait pas ce qu'il en est de l'expérience sexuelle de sa fille : « Elle ne sait rien de ce qui est arrivé à Cholen. Mais je vois qu'elle m'observe, qu'elle se doute de quelque chose (A, p. 72) ». Même dans un moment de détente et de compréhension mutuelle, l'enfant ne se confie pas à sa mère : « [...] j'ai failli lui parler de Cholen. Je ne l'ai pas fait. Je ne l'ai jamais fait (A, p. 114) ». La mère rencontre finalement l'amant de sa fille, mais malgré cela, on ne saurait dire ce que la mère connaît ou pas de la situation, et en admettant la possibilité qu'elle ait été mise au fait, on ne pourrait dire depuis quand elle sait ni par qui elle a su. Dans *L'amant de la Chine du Nord*, la mère apparaît beaucoup plus au courant des faits et plus intéressée par ce qu'ils impliquent pour elle et son fils aîné. Par moments, on dirait qu'elle devient la complice de son aîné pour obtenir de la famille du Chinois de l'argent, à défaut d'un mariage. Quand Lê donne à l'enfant de l'argent pour sa mère, il précise que celle-ci est prévenue. Ce à quoi l'enfant répond : « — C'est impossible, ma mère ne sait même pas que vous existez ». Lê lui explique que sa mère et son grand frère ont cherché ensemble à le contacter.

La seule chose qui leur restait à vendre c'était toi. Et on ne veut pas t'acheter. Ton frère aîné avait écrit à mon père. Ta mère cherchait à me rencontrer. [...] Elle sait tout depuis le début de notre histoire. D'abord elle avait en horreur l'idée du mariage de sa fille avec un Chinois. Et puis ce mariage, elle l'a espéré (ACDN, p. 1655).

L'enfant est choquée d'apprendre que la mère connaît la vérité, pourtant elle n'a pas hésité à répondre à une surveillante que « [c]e n'était pas la peine de la prévenir, ma mère, elle sait tout et ça lui est égal. Elle a dû oublier... Elle fait semblant de croire à la discipline mais c'est faux... Elle se fiche de tout ma mère... (ACDN, p. 1635) ». L'enfant de quatorze ou quinze ans a-t-elle décidé seule de son sort ? S'est-elle offerte au riche étranger à l'insu de sa mère et contre ses recommandations, ou a-t-elle été encouragée par sa mère à se prostituer pour rembourser les dettes causées non

pas tant, dans ce dernier tome, par l'achat d'une terre stérile, que par la consommation d'opium de Pierre, l'enfant préféré de la mère¹²¹ ?

Même après cinq livres faisant retour sur cette histoire familiale, après les multiples corrections apportées, plusieurs faits importants demeurent mystérieux. On ne peut vérifier dans les livres d'Histoire et les encyclopédies que les références générales. Certes, plusieurs personnes peuvent confirmer l'authenticité du cadre socio-historique, témoigner qu'à l'époque les choses se passaient bien ainsi. Mais pouvoir déterminer, par exemple, que l'on employait bien les marques de commerce citées dans *L'Amant* (« Par-dessus la crème Tokalon, je mets de la poudre couleur chair, marque Houbigan. [...] Je n'ai pas de parfum, chez ma mère c'est l'eau de Cologne et le savon Palmolive (A, p. 24-25) ») ne garantit en rien que l'anecdote soit exacte. Et qu'il y ait davantage de faits historiques vérifiables dans *L'Amant de la Chine du Nord* n'assure en rien que les souvenirs évoqués par « l'auteur » dans ce tome soient plus authentiques. De son vivant, on espérait pouvoir se tourner vers le témoin direct des événements, vers Duras elle-même, pour départager les faits de l'invention. Mais l'écrivaine repousse la distinction en situant la vérité du côté de l'écrit plutôt que du côté de sa biographie, de son existence ou de « l'histoire de [s]a vie » :

La mendiante, c'est vrai ; le Vice-Consul, c'est vrai ; Anne-Marie Stretter, c'est vrai ; le Mékong, c'est vrai ; Calcutta, c'est vrai. La seule chose qui n'est pas vraie, c'est moi. Le problème depuis le commencement de ma vie, c'est de savoir qui parlait quand je parle et s'il y a invention, elle est là.¹²²

Ce qui est vrai pour Duras, c'est ce qui est écrit, ce qui devient vrai du fait d'être écrit, la vérité tenant du dire, l'enfance écrite tenant lieu, désormais, de mémoire.

¹²¹ Nous verrons en quatrième partie que les deux possibilités présentent un avantage, qu'elles satisfont des désirs différents également impérieux.

¹²² Propos rapportés par Michèle Manceaux dans *L'amie*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 104.

Pour ce qui est de Danilo Kiš, historiens et critiques peuvent le confirmer : il y a des faits historiques à la base de son œuvre romanesque, bien que certaines données soient plus aisément vérifiables que d'autres.

[...] plusieurs ouvrages historiques ayant pour sujet l'occupation allemande de la Voïvodine entre 1941 et 1945 permettent de mettre en relation les événements racontés dans *Le Cirque de famille* et ceux dûment notés par les historiens. Là aussi, le respect de la chronologie et de la toponymie est patent. En ce qui concerne les noms propres, en revanche, la tâche du critique se révèle plus ardue : les passages énumératifs sont fréquents et très riches. Les noms y apparaissent par dizaines, souvent accompagnés d'une référence difficile à vérifier.¹²³

De nombreux éléments du *Cirque de famille* sont conformes à ce que l'on trouve dans les livres d'Histoire et à la biographie officielle de Kiš¹²⁴, mais plusieurs éléments de ces récits demeurent inclassables. Et si les propos de l'auteur indiquent que le cycle romanesque est ancré dans une réalité historique, dans le souvenir authentique et dans la documentation, il est clair que ces livres comportent également une part de fiction, ne serait-ce que parce qu'ils présentent des versions différentes, voire contradictoires des mêmes événements. Et si l'on accepte la convention que le narrateur des deux premiers tomes est un alter ego de l'auteur, et que le constat du peu de traces laissées par un père disparu correspond à la situation de l'auteur, on ne peut que se demander d'où proviennent la foule de détails concernant le vécu d'Édouard Sâm qui viennent alimenter *Sablier*. Ce portrait extrêmement développé d'un père que l'auteur n'a que très peu connu est déjà un indice d'ajouts au document et au souvenir, un indice de la présence d'inventions. Fiction et faits viennent constituer l'histoire de la famille Sâm, mais dans quelle proportion ? Et où tracer la limite entre le matériau d'origine (les souvenirs, les documents laissés en héritage ou recueillis au cours de l'enquête) et le matériau ajouté ?

¹²³ Alexandre Prstojevic, *Le roman face à l'histoire : Essai sur Claude Simon et Danilo Kiš*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 193.

¹²⁴ Il n'y a toujours pas de monographie sur la vie de Danilo Kiš disponible en langue française, mais plusieurs informations pertinentes sont disponibles sur le site <http://www.vox-poetica.org> dans le dossier « Danilo Kiš ».

Dans *Le cirque de famille*, l'invention n'est pas toujours là où l'on penserait la trouver, et ce qui se présente sous la forme d'un document authentique ne l'est pas nécessairement. Les renvois d'un tome à l'autre ont certes un effet persuasif : le procès-verbal de l'examen médico-juridique attestant des troubles mentaux d'Édouard Sám est mentionné dans *Chagrins précoces*, *Jardin*, *cedre* et *Sablier*; mais ce n'est pas parce qu'un document est mentionné dans les trois tomes¹²⁵ que ledit document préexiste à l'écriture de ces récits. Et ce n'est pas parce qu'un passage présente le cadre formel d'un document officiel que c'est bien de cela qu'il s'agit : les longues énumérations détaillées ont des allures d'archives historiques, mais peu de lecteurs vont s'astreindre à une recherche, à une lecture méticuleuse de journaux d'époque, par exemple, afin de déterminer leur provenance. Si ce n'était de la note ajoutée, la liste du génocide de Novi Sad ne paraîtrait ni plus ni moins officielle que les autres. Dans certains cas de listage, la nécessité de l'exhaustivité n'est pas évidente, elle est même suspecte, comme pour cette liste du contenu du porte-documents du père, dont nous ne donnons ici que la moitié :

Trois sandwiches au hareng sec enveloppés d'abord dans du papier à lettres quadrillé, puis dans un journal gras; quatre œufs durs également enveloppés dans du journal; une bouteille de bière ORMAÏ vide; deux chemises, une blanche et une ocre, marque Kaiser; quatre faux cols, quatre cravates, marque Braïner, de tons pastels, plus une en mohair noir, marque Rapajic; un bloc de papier quadrillé (29,3 x 20,8) en grande partie déjà écrit au crayon, un exemplaire taché de gras de la revue *Sélection des meilleurs articles*, numéro 12, année 1941 [...] (S, p. 319)

La narration indique qu'il s'agit de ce que des agents auraient trouvé dans le porte-documents du père « si par hasard » ils avaient regardé dedans : ils ne l'ont pas fait, cette liste, d'après le récit, n'a donc pas pu être dressée et conservée dans des archives, ce serait une liste factice. Or, dans sa présentation, dans sa forme, elle est semblable aux autres listes, dont elle vient relativiser (pour ne pas dire parodier) le caractère officiel : si cette liste a été inventée, alors les autres peuvent l'avoir été également.

¹²⁵ Aux pages 74, 173 et 349 du *Cirque de famille*.

On repère plusieurs cas de la sorte, où le statut d'un passage peut être, à tort, rabattu sur un autre passage de facture semblable. Dans *Jardin, cendre*, la lettre envoyée par Édouard Sám aux autorités responsables des travaux forcés, jointe à son certificat militaire l'exemptant du service en raison de ses pieds plats, est citée entre guillemets (*JC*, p. 128), tout comme celle envoyée à sa sœur est citée entre guillemets à la fin de la nouvelle « La rue des Marronniers » dans *Chagrins précoces* : rien ne permet de déterminer si un extrait est plus authentique que l'autre. De même pour la lettre du père intégralement reproduite et les « Carnets d'un fou » : ils sont introduits de la même façon dans *Sablier*, en chapitre à part, écrits au « je » et en discours direct. Seul l'emploi de l'italique pour la lettre laisse penser qu'ils n'ont pas le même statut. Il faut lire les entretiens de l'auteur pour apprendre qu'il a retrouvé une lettre de son père envoyée à sa tante en 1942 et que l'autobiographie d'Édouard Kiš rédigée à l'asile de Kovin a été détruite avant qu'il ne puisse la lire. De plus, on s'étonne de découvrir autant de variations entre le court extrait de la lettre inclus dans *Chagrins précoces*,

« Lorsque fut emporté le dernier meuble, ma chère Olga, c'était le divan dont les ressorts chantaient, la maison s'écroula comme un château de cartes. Je ne sais pas moi-même par quel miracle j'ai réussi... » (Extrait de la lettre d'Édouard Sám, mon père, à sa sœur. Olga Sám-Urfy.) (*CP*, p. 24)

et le passage évoquant le même événement dans la lettre intégralement reproduite à la fin de *Sablier*:

De chez Berta, je suis parti le lendemain pour Novi Sad où j'ai réglé toutes mes affaires et expédié deux armoires pleines de vaisselle et de literie (ce qui n'est malheureusement pas encore arrivé). Et lorsque j'en eus fini de l'emballage des paquets et de l'expédition des affaires, la maison dans laquelle j'habitais s'est écroulée comme un château de sable ! Si j'étais resté dedans un instant de plus, je me serais retrouvé, à la joie de toute la famille, enseveli sous les décombres ! (*S*, p. 485)

Les différences entre ces deux extraits peuvent difficilement être attribuables à la traduction des œuvres, puisque *Chagrins précoces* et *Sablier* ont tous deux été traduits par Pascale Delpech. Le narrateur de *Chagrins précoces* dit bien que deux lettres du père ont été conservées, mais il est difficile d'imaginer que le père aurait raconté deux fois le même événement, et les deux fois à sa sœur Olga. Il s'agit donc

bien de la même lettre, cette lettre qui aurait été perdue puis retrouvée par Kiš, ce qui explique peut-être les différentes versions : la lettre de *Chagrins précoces* a sans doute été citée de mémoire, en l'absence du document. Il n'empêche que le premier extrait paraît tout autant, c'est-à-dire ni plus ni moins issu d'un document authentique que le second.

On aurait tort de tenir pour acquis que la part documentaire du *Cirque de famille* correspond aux parties qui ont la plus grande apparence d'objectivité, car en ce qui concerne la nature des matériaux à la base des œuvres de Danilo Kiš, le lecteur ne peut se fier aux apparences. En effet, l'écrivain a sciemment donné une apparence de document historique à des récits fictionnels, il a aussi juxtaposé des extraits d'archives à des passages inventés pour donner une apparence d'authenticité à l'ensemble d'un texte. Ce sont là des stratagèmes avoués, et même revendiqués, par l'auteur : « [...] le document historique peut également servir à mystifier : grâce à lui, on suggère au lecteur l'authenticité, on pousse le lecteur à croire que tout ce qu'il lit s'est réellement produit, alors que l'auteur poursuit en fait des buts tout à fait différents¹²⁶ ». Kiš dissimule le document authentique dans la fiction et déguise la fiction en document authentique. Il le fait pour ses textes autobiographiques, mais aussi pour ses textes traitant d'événements dont il n'a pas été témoin, tel le recueil de nouvelles *Encyclopédie des morts*, dont il a longuement exposé le procédé documentaire :

Faire en sorte que le lecteur croie en la véracité de ta nouvelle, qu'il soit persuadé que la plus grande part de ce qu'il lit s'est réellement passé, c'est, je le répète, le but essentiel de la création littéraire. Et pour y arriver, tous les moyens sont bons, s'ils sont efficaces. Le procédé documentaire sert donc avant tout à convaincre le lecteur non seulement de l'authenticité de la nouvelle, mais aussi de l'authenticité du « document » que tu lui proposes dans le texte. Et distinguer ce qui est faux de ce qui est vrai, le document authentique de celui qui est apocryphe — à savoir fabriqué sur le modèle du vrai —, cela n'a aucune importance; l'essentiel est d'atteindre au caractère convaincant, à l'illusion de véracité.¹²⁷

¹²⁶ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 297.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 134.

Il y a donc chez Kiš une confusion, volontairement suscitée, entre document authentique et document falsifié, et l'auteur affirme que les scènes qui semblent les plus invraisemblables, les plus douteuses, ne sont pourtant qu'une plate transcription de faits historiques, le quotidien produisant du fantastique, surtout pendant la Seconde guerre mondiale :

[...] la fameuse phrase de Dostoïevski — « rien n'est plus fantastique que la réalité » — n'est pas simplement une habile trouvaille d'homme de lettres, [...] ce fantastique de la réalité s'avère être une *réalité fantastique* : la scène hallucinante d'une ville tout entière réduite à un paysage lunaire, avec deux cent mille morts et des corps monstrueusement mutilés, est une scène que l'imagination moyenâgeuse (quand même) d'un grand poète ne pouvait concevoir que grâce à l'inventivité la plus audacieuse [...] ¹²⁸

Le cirque de famille serait donc composé, comme toutes les grandes œuvres de Danilo Kiš, d'un mélange de réalité invraisemblable et d'invention vraisemblable¹²⁹.

Le seul élément de l'ensemble du cycle dont l'authenticité ne fait pas de doute est la fameuse lettre du père. Cependant, il appert que lorsqu'un document authentique est inséré dans un roman de Kiš, la transcription du document se fait rarement mot à mot¹³⁰. Les recherches d'Alexandre Prstojevic nous sont d'un grand secours, car elles puisent dans une documentation en langues serbo-croate et hongroise. Elles nous apprennent que la lettre d'Édouard Kiš à sa sœur a été partiellement reproduite dans une revue serbe, *Gradac*, en 1987. Bien que seulement le début de la lettre ait été offert au public hongrois, cet extrait est suffisant pour constater que plusieurs phrases ont été modifiées, et plusieurs mots ajoutés ici et là,

¹²⁸ *Id.*, *La leçon d'anatomie*, p. 63.

¹²⁹ Ces multiples détails, ces listes et extraits de document dont les œuvres de Kiš regorgent et qui ont ponctuellement pour fonction de produire un effet de réel, pour reprendre l'expression de Roland Barthes, n'assurent pas pour autant la vraisemblance du récit comme tout. Bien au contraire, confrontés entre eux, ces effets de réel se sabotent et suscitent le doute. Nous reviendrons sur cet aspect paradoxal de la description chez Kiš au chapitre suivant.

¹³⁰ Alexandre Prstojevic note d'autres « erreurs » de transcription dans son ouvrage *Le roman face à l'Histoire*. Notamment, dans les publicités de l'*Indicateur* décrites dans *Jardin, cendre*, que Prstojevic a comparées aux publicités contenues dans l'*Indicateur* original d'Édouard Kiš.

dont certains très significatifs¹³¹. La lettre a donc été retouchée pour en modifier le sens ou, du moins, en faire ressortir certains aspects. Mais comme le remarque Prstojevic, cette revue est inaccessible à la grande majorité des lecteurs. Cette publication, ainsi que les publications de spécialistes qui s'y réfèrent, « ne changent en rien la façon dont le public appréhende les deux romans » :

Le lecteur, qui ne peut accéder aux matériaux en question, se fie toujours à l'œuvre. Ainsi, la distinction entre le document authentique rédigé par le père de Danilo Kiš et qui est ensuite attribué au personnage E.S. auquel il a servi de modèle, et le document entièrement inventé par l'écrivain, est très difficile à établir à partir du texte romanesque seul.¹³²

Advenant le cas où le lecteur ne serait pas embêté par les différentes versions de la lettre et ne douterait pas de son authenticité; en quoi cette lettre personnelle écrite par le père de l'auteur confère-t-elle au roman un point de vue objectif (Kiš ne cesse de défendre l'objectivité de la narration de *Sablier*¹³³) ? Cette lettre n'est ni un compte-rendu officiel, ni le travail d'un historien. Les narrateurs du cycle décrivent les écrits d'Édouard Sám, représentation du père de Kiš, comme étant délirants. C'est donc une vision éminemment subjective de la réalité qui sert de base à cette « reconstruction » d'un monde disparu, dans ce roman que Kiš qualifie de « document ». D'ailleurs, cette appellation ne fait sens que dans la mesure où l'écrivain spécifie que le document est « aussi » régi par des lois littéraires :

Sablier est avant tout un document, ou une reconstruction, comme vous préférez. Mais, n'oublions pas, *Sablier* est aussi, comme tout autre livre d'ailleurs, un monde en soi, une structure, comme on dirait aujourd'hui, c'est-à-dire un monde qui est régi par ses propres lois littéraires [...] ¹³⁴

Ces propos de Kiš et les observations faites sur ses textes nous incitent à la prudence, à ne pas prendre pour acquis, dès qu'il est question d'un document dans le cadre des récits autobiographiques de Danilo Kiš, qu'il s'agit d'un authentique extrait

¹³¹ Dans sa lettre, le père donne des exemples de titres qu'il pourrait employer pour un roman bourgeois d'épouvante. Kiš a ajouté aux possibilités : « *Sablier* », et le commentaire « (tout s'écroule ma sœur) » qui évoque l'écroulement de la maison familiale. Voir *Le roman face à l'Histoire*, p. 254.

¹³² Alexandre Prstojevic, *Le roman face à l'Histoire*, p. 203-204.

¹³³ Nous développerons ce point au chapitre II : l'objectivité divine ou *la caméra qui ne tremble pas*.

¹³⁴ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 53.

d'archives, transcrit tel quel dans le livre. Rien ne garantit que les passages du *Cirque de famille*, qui semblent donner accès à une vérité factuelle, le puissent. Cependant, rien non plus, jusqu'à présent, ne permet d'affirmer que la reprise du souvenir chez Kiš ne vise pas une vérité factuelle. L'auteur dit vouloir convaincre par tous les moyens son lecteur de la réalité de certains faits historiques. L'invention paraît ici se poser comme étant l'un de ces moyens. Reste à comprendre comment et pourquoi l'écrivain serait passé de la recherche documentaire à l'invention dans son entreprise de reconstitution d'une réalité révolue.

Chez Perec enfin, malgré l'ampleur des correctifs apportés d'une version à l'autre, malgré la foule de renseignements et de données objectives présents dans le récit du narrateur Georges, le souvenir d'enfance demeure marqué par le doute; un doute qui est suscité par la narration elle-même, dans les commentaires qui accompagnent les souvenirs ou dans ceux qui les introduisent :

Mes deux premiers souvenirs ne sont pas entièrement invraisemblables, même s'il est évident que les nombreuses variantes et pseudo-précision que j'ai introduites dans les relations — parlées ou écrites — que j'en ai faites les ont profondément altérés, sinon complètement dénaturés. Le premier souvenir aurait pour cadre [...] (WSE, p. 26)

Introduits par le conditionnel, ces premiers souvenirs sont posés comme possibilités. Ils sont dit « dénaturés » : on ne parle pas ici de petites nuances, mais d'altérations profondes. Au sujet du second souvenir, le narrateur va encore plus loin, il est question de rêve, de fabulation et d'illusion :

Le second souvenir est plus bref; il ressemble davantage à un rêve; il me semble encore plus évidemment fabulé que le premier; il en existe plusieurs variantes qui, en se superposant, tendent à le rendre de plus en plus illusoire. (WSE, p. 27)

Ces souvenirs aux allures de rêves sont accompagnés de notes qui viennent en préciser quelques éléments (la lettre évoquée dans le premier souvenir existerait, mais ne ressemblerait pas pour autant au dessin fait par l'enfant, et il y aurait confusion entre deux scènes de la vie de l'enfant Jésus), mais ces notes ne nous disent pas ce qu'il en est de l'ensemble des deux souvenirs. Ces commentaires ajoutés, ces

retours sur le souvenir ne nous permettent pas de distinguer le souvenir authentique du fantasme. Il en va de même pour plusieurs des souvenirs d'enfance de Georges. La version « finale » du souvenir, c'est-à-dire la version après reprise et correction, soulève encore des questions, que le narrateur souligne plus qu'il ne cache :

Ce souvenir brumeux pose des questions fumeuses que je n'ai jamais réussi à élucider. Comment se fait-il que, pendant cette période, qui correspondait peut-être aux grandes vacances, et lors de la nuit de Noël, j'aie pu être le seul enfant dans un collège qui était alors pratiquement plein, non d'enfants maladifs, comme c'était sa vocation première, mais d'enfants réfugiés ? Où donc allaient-ils en vacances et qui leur donnait ces goûters de quatre heures dont j'étais, inexplicablement, le seul à être privé ? Et surtout, comment pouvais-je savoir que je devais aller en Palestine ? (WSE, p. 164)

Plusieurs questions laissées sans réponse, plusieurs souvenirs douteux ou absents, plusieurs manques viennent trouser la trame du souvenir, casser le fil. Le souvenir d'enfance est en morceaux, « des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe (WSE, p. 98) ».

Ces morceaux, le lecteur tente de les lier entre eux, et ce, malgré l'avertissement du narrateur : « Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble (WSE, p. 97) ». Parmi ces morceaux que l'on tente de joindre en un tout, les plus attirants sont les différentes versions de la scène de séparation d'avec la mère. C'est qu'ils sont si nombreux que l'on espère pouvoir arriver, en comparant ces versions, à cerner la vérité des faits. D'autant plus que le récit contient une version qui, aux dires du narrateur, date de plus de quinze ans.

Un jour elle m'accompagna à la gare. C'était en 1942. C'était la gare de Lyon. Elle m'acheta un illustré qui devait être un Charlot. Je l'aperçus, il me semble, agitant un mouchoir blanc sur le quai cependant que le train se mettait en route. J'allais à Villard-de-Lans, avec la Croix-Rouge. (WSE, p. 52-53)

Un lecteur qui ne serait pas familier avec les travaux de Freud pourrait s'étonner que la version la plus ancienne, celle qui, en principe, a le moins subi l'usure du temps, soit la plus avare de détails. Quinze ans plus tard, le narrateur se montre plus affirmatif : il s'agissait bien d'un Charlot dont il peut même dire le nom du numéro et

évoquer le dessin de couverture. Il peut également fournir un début d'explication quant à son départ avec un convoi de la Croix-Rouge.

De ma mère, le seul souvenir qui me reste est celui du jour où elle m'accompagna à la gare de Lyon d'où, avec un convoi de la Croix-Rouge, je partis pour Villard-de-Lans : bien que je n'ai rien de cassé, je porte le bras en écharpe. Ma mère m'achète un Charlot intitulé *Charlot parachutiste* : sur la couverture illustrée, les suspentes du parachute ne sont rien d'autre que les bretelles du pantalon de Charlot. (WSE, p. 45)

Quelques chapitres plus loin, Georges se souvient de nouveaux détails :

Ma mère m'accompagna à la gare de Lyon. J'avais six ans. Elle me confia à un convoi de la Croix-Rouge qui partait pour Grenoble, en zone libre. Elle m'acheta un illustré, un Charlot, sur la couverture duquel on voyait un Charlot, sa canne, son chapeau, ses chaussures, sa petite moustache, sauter en parachute. Le parachute est accroché à Charlot par les bretelles de son pantalon. La Croix-Rouge évacue les blessés. Je n'étais pas blessé. Il fallait pourtant m'évacuer. Donc, il fallait faire comme si j'étais blessé. C'est pour cela que j'avais le bras en écharpe. (WSE, p. 80)

Cette version plus détaillée, malgré son scénario plausible (la fausse blessure pour se faire évacuer) est également écartée, mise en doute par le témoignage de la tante.

Mais ma tante est à peu près formelle : je n'avais pas le bras en écharpe. Il n'y avait aucune raison pour que j'aie le bras en écharpe. C'est en tant que « fils de tué », « orphelin de guerre », que la Croix-Rouge, tout à fait réglementairement, me convoyait.

Cette rectification donne lieu à une spéculation sur la possibilité d'un bandage porté par l'enfant.

Peut-être, par contre, avais-je une hernie et portais-je un bandage herniaire, un suspensoir. À mon arrivée à Grenoble, il me semble que j'ai été opéré — j'ai même longtemps cru, chipant ce détail à je ne sais plus quel autre membre de ma famille adoptive, que c'était le professeur Mondor qui avait pratiqué l'opération — à la fois d'une hernie et d'une appendicite). Il est sûr que ce ne fut pas dès mon arrivée à Grenoble. Selon Esther, ce fut plus tard, d'une appendicite. Selon Ela, ce fut d'une hernie, mais bien avant, à Paris, alors que j'avais encore mes parents¹. (WSE, p. 81)

Ce développement renvoie à son tour à une note qui s'énonce comme ayant le fin mot de l'histoire.

Je portais effectivement un bandage herniaire. Je fus opéré à Grenoble, quelques mois plus tard, et l'on en profita pour m'enlever l'appendice. Cela ne change rien au fantasme, mais permet d'en tracer une des origines. Quant à cet imaginaire bras en écharpe, on le verra, plus loin, faire une curieuse réapparition. (WSE, p. 81)

Mais la question du bandage résolue, reste à confirmer les autres composantes de la scène du souvenir. L'accumulation des versions ne fait qu'ouvrir de nouvelles portes à ce souvenir qui, comme le suggère la dernière note, porte la marque du fantasme.

Même réécrit, même après enquête auprès de proches et dans les archives, ce moment clé de l'enfance de Georges paraît toujours envahi d'éléments imaginaires, ajoutés après coup dans le but, peut-être, de camoufler l'essentiel. D'ailleurs, la présence d'un souvenir-écran, au sens où l'entend Sigmund Freud, paraît suggérée par le narrateur qui insiste (par le recours à l'italique) sur le fait qu'il se voit lui-même¹³⁵ enfant dans un souvenir : « Je me *vois* dévalant la rue des Couronnes, en courant de cette façon particulière qu'ont les enfants de courir [...] (WSE, p. 79) ». Les souvenirs-écrans sont, d'après Freud, des souvenirs anodins qui en cachent d'autres plus importants, auxquels ils sont subtilement reliés. Leur netteté paraît disproportionnée par rapport à l'intérêt du propos¹³⁶, et c'est d'ailleurs ce qui éveille les soupçons du narrateur : la sensation propre au souvenir est restée « si fortement inscrite dans mon corps que je me demande si ce souvenir ne masque pas en fait son exact contraire (WSE, p. 79-80) ».

On suggère donc la présence de fantasme et de souvenir-écran, mais toujours en laissant en suspens la question de sa situation exacte, ce qui entraîne un doute généralisé portant sur l'ensemble du récit de Georges : non pas tant sur sa visée que sur la cible atteinte. Car si la reprise du souvenir chez Perec paraît tendre vers une plus grande vérité factuelle, la reprise n'atteint pas nécessairement, dans son aboutissement, cette réalité des faits. Le souvenir reconstitué dans *W ou le souvenir*

¹³⁵ « Chaque fois que dans un souvenir la personne propre du rêveur entre en scène ainsi, comme un objet parmi d'autres, on peut revendiquer cette opposition du moi agissant et du moi se souvenant comme la preuve que l'impression originale a subi un remaniement. », in Sigmund Freud, « Sur les souvenirs-écrans », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P.U. F., 1973 [1899], p. 131.

¹³⁶ Maurice Dayan explique que la présence du souvenir-écran nous est révélée par « [...] le contraste entre l'insignifiance intrinsèque des contenus et la netteté exceptionnelle de l'évocation [...] », in « L'infantile et la remémoration », *Psychanalyse à l'université*, tome 6, n° 21, décembre 1980, p. 11.

d'enfance se veut authentique, il se confronte à diverses sources et subit plusieurs remises en question, mais le résultat final ne correspond pas pour autant à ce qui s'est réellement passé. Le désir de savoir est bel et bien là, dans l'amorce de l'œuvre, mais il se heurte à une limite.

Le constat d'échec et la fiction compensatoire

Nous l'avons vu, Perec a cherché à saisir son histoire par un travail de remémoration et par une enquête auprès de sa famille et à partir de sources documentaires. Cette quête du passé connaît un double échec : une faillite de l'enquête, dont les maigres résultats lui sont de peu de secours et sont rapidement dénigrés par le narrateur Georges : « Même si je n'ai pour étayer mes souvenirs improbables que le secours de photos jaunies, de témoignages rares et de documents dérisoires [...] (WSE, p. 26) »; et dans une proportion plus importante encore, une faillite de la mémoire. Même dans *W ou le souvenir d'enfance*, donc malgré la cure avec Pontalis, plusieurs souvenirs d'enfance demeurent entièrement indisponibles à la mémoire. La presque totalité des souvenirs précédant la huitième année du narrateur Georges ont disparu (« [...] sorte d'année zéro dont je ne sais pas ce qui l'a précédée (quand donc, précisément, ai-je appris à lire, à écrire, à compter ?) [...] (WSE, p. 183) »), ce qu'il déplore avec insistance : « J'ai des cheveux blonds avec un joli cran sur le front (de tous les souvenirs qui me manquent, celui-là est peut-être celui que j'aimerais le plus fortement avoir : ma mère me coiffant, me faisant cette ondulation savante) (WSE, p. 74) », « De l'Exode, je n'ai, personnellement, aucun souvenir, mais une photo en garde la trace (WSE, p. 76) », « Je ne me rappelle pas si cette promenade fut exceptionnelle, ou si elle se renouvela plusieurs fois (WSE, p. 154) », « [...] cela ne veut pas dire qu'elle n'est pas venue; cela veut dire que je ne m'en souviens pas (WSE, p. 165) », « Je ne me rappelle pas exactement à quelle époque ni dans quelles conditions je quittai le collège Turenne (WSE, p. 173) ». Non seulement le récit signale régulièrement l'absence de ces souvenirs manquants, mais les souvenirs disponibles sont présentés comme des exceptions, des objets rares à

caractère unique : « De mon père, je n'ai d'autre souvenir que celui de cette clé ou pièce qu'il m'aurait donnée un soir en revenant de son travail. De ma mère, le seul souvenir qui me reste est celui du jour où elle m'accompagna à la gare de Lyon [...] (WSE, p. 45) » ; comme si parcourir le matériel présent à la mémoire servait de prétexte à souligner les absences, ce qui est donné n'étant pas aussi important que ce qui manque : « En dehors du fait qu'ils habitaient à quelques mètres l'un de l'autre, je ne sais pas exactement dans quelles circonstances ils s'étaient rencontrés (WSE, p. 35) ». De plus, il ne s'agit pas là d'un état temporaire, d'une condition contre laquelle Georges pourrait exercer une quelconque action, car même un pèlerinage sur les lieux de l'enfance n'occasionne aucun retour du refoulé, aucun surgissement : « De la villa elle-même, je ne garde aucun souvenir précis, bien que je sois repassé devant il n'y a pas si longtemps, en septembre 1970 (WSE, p. 108) » ; de même lorsque Georges revoit la rue Vilin où il vécut avec ses parents :

La rue n'évoqua en moi aucun souvenir précis, à peine la sensation d'une familiarité possible. Je ne parvins à identifier ni la maison où avaient vécu les Szulewicz, ni celle où j'avais passé les six premières années de ma vie et que je croyais, à tort, se trouver au numéro 7. (WSE, p. 72)

Le souvenir est perdu à jamais, l'oubli, irréversible. Ce qui conduit le narrateur à conclure à un bilan négatif : « Comme tout le monde, j'ai tout oublié de mes premières années d'existence. Mon enfance fait partie de ces choses dont je sais que je ne sais pas grand-chose. (WSE, p. 25) », voire réducteur : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance (WSE, p. 17) », et ce, bien qu'il puisse fournir des pages et des pages de descriptions et d'hypothèses. La réécriture du souvenir ne restitue pas le matériel perdu, elle ne fait qu'en révéler la perte irrémédiable.

Chez Perec, la quête du passé familial trouve sa fin dans ce livre étrange où les doutes et les regrets de Georges alternent avec le récit d'une autre quête, celle de Gaspard parti à la poursuite de l'enfant disparu dont il aurait pris le nom. Si la recherche de Georges ne débouche que sur presque rien, Gaspard, lui, nous révèle tout un monde, et le récit de sa découverte s'impose comme une réussite là où celui

de Georges échoue. Le dernier acte de la répétition ne serait-il pas justement cette mise en place de l'alternance entre le récit autobiographique et le récit d'aventures, faisant de la fiction le pendant du souvenir manquant ? Dans cette mise en parallèle qu'impose le morcellement de l'œuvre, la fiction « W » peut apparaître comme une réponse au constat d'échec, le contenu inventé venant pallier la perte du souvenir. La présence du document authentique à la toute fin de l'œuvre, ce témoignage de Rousset sur les camps, fait écho à l'île olympique décrite par Gaspard, et ancre ainsi la fiction dans l'histoire de Georges; ce qui était l'idée d'accorder à la fiction une fonction découlant directement du statut du souvenir d'enfance du narrateur Georges.

Dans le cycle de Danilo Kiš, l'aboutissement de la reprise avec *Sablier* comporte également une part évidente de fiction (notamment la mise en récit de la vie intérieure du personnage du père) et la présence d'un document authentique liant l'invention au peu de traces laissées par le père de l'auteur. On ne rencontre pas de doute quant à l'authenticité du récit ni de constat d'échec de l'enquête dans la narration de ce dernier tome, qui veut avant tout convaincre par son apparence documentaire. Toutefois, dans *Le cirque de famille*, *Sablier* est précédé de *Jardin, cendre*, dans lequel un narrateur, après vingt ans d'enquête, tient des propos très semblables à ceux du narrateur Georges de *W ou le souvenir d'enfance* :

Et voilà; outre son signalement, garanti conforme à l'original, sur la foi de photographies et de croquis de l'époque, c'est tout ce que nous savons de cet homme, tout ce que nous avons réussi, au cours de longues années de travail et de réflexion, à apprendre sur lui [...] voilà en un mot le bilan des connaissances incertaines que nous avons à son sujet [...] (JC, p. 205)

Ce qui tourmente le narrateur de *Jardin, cendre* n'est pas tant le peu de souvenirs qu'il lui reste de ses premières années d'existence, que l'absence de presque toutes données sûres concernant la personne de son père. Ne connaissant rien de l'enfance du père, très peu de sa vie de jeune homme et ne pouvant rassembler sur sa vie adulte que des racontars souvent médisants, il peine à reconstituer son histoire et à retracer sa généalogie : « Tout ce que nous avons réussi à apprendre au sujet de ses parents, c'est leurs noms qui, par eux-mêmes, ne disent rien et ne font qu'ouvrir les deux

fausses fenêtres de l'imagination débridée du chercheur (JC, p. 206) ». Le narrateur tourne en dérision sa propre tendance à extrapoler à partir du moindre détail connu. Il se moque des pitoyables résultats de ses recherches et ironise à propos de la fiabilité de ses sources :

De son père, nous savons seulement qu'il avait un bec-de-lièvre, s'il faut en croire le témoignage d'une femme qui était bien vieille lorsqu'elle nous a fait part de cette information. Mais pourquoi introduire le doute dans nos affirmations ! Prêtons foi à ces témoignages et affirmons que cet homme à bec-de-lièvre avait un attelage à six chevaux et que (toujours selon la même source) il chassait, faisait commerce de plumes d'oie et avait acquis quelque fortune. Pour tout le reste, ce qui touche à cet homme est enveloppé des plus épaisses ténèbres. (JC, p. 206)

En entretien, Danilo Kiš se fait encore plus sombre que son narrateur; de ses origines familiales, il ne se serait rien conservé : « Lorsque j'ai voulu en savoir plus sur nos origines — d'où sommes-nous? qui sommes-nous? où allons-nous? — les documents étaient déjà perdus et tous ceux qui auraient pu transmettre la tradition familiale étaient morts ou avaient été exterminés¹³⁷ ». Quand on le questionne sur le fait que, malgré ce manque de témoignages et de preuves et malgré qu'il ait si peu connu son père, le personnage d'Édouard Sám est longuement développé dans *Le cirque de famille*, l'écrivain répond :

D'où mon besoin de reconstituer par l'imagination son image, de combler les vides entre deux de ses apparitions, de le découvrir sur une photo de famille, quelque part à l'arrière-plan. Procédé qui est d'ailleurs semblable à celui que j'applique pour construire les personnages au sujet desquels existent bien certaines données documentaires, certains faits biographiques, mais comme ils sont insuffisants, il y a entre deux données un vide qu'il faut combler, remplir de la matière concrète de l'imagination; matière qui devra être assez convaincante pour avoir la force d'un document.¹³⁸

L'imagination, pourtant décriée par Kiš, a ici pour mission de remplir les vides, de tenir lieu de document et de convaincre le lecteur d'adhérer à la réalité représentée.

Dans le cas de Kiš comme dans celui de Perec, un constat d'échec de la quête de vérité factuelle semble précéder le recours à l'invention et ainsi, peut-être, le

¹³⁷ *Id.*, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 186.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 182.

justifier¹³⁹. Dans les deux œuvres, la répétition du souvenir connaît son aboutissement alors que le fantasme culmine. Cependant, dans les deux cas également, la fin de la reprise coïncide non seulement avec le développement d'une intrigue fictive, mais également avec la juxtaposition d'un long extrait de document authentique. Ce qui témoigne d'une volonté de conserver un arrimage dans une réalité extra-littéraire, précisément lorsque l'apport de l'imagination est le plus important. Aussi, on se souviendra que le recours à la fiction n'empêche pas la possibilité que le but visé par le texte littéraire soit d'établir un fait historique, tel que l'existence des camps de la mort. Cette fiction peut même être ce qui rend possible l'affirmation de la vérité historique :

C'est pourquoi il est important pour un bon écrivain de « brouiller » ses idées, d'inventer un « document historique » — mais non pas l'histoire —, de le « falsifier », si vous voulez, *afin d'identifier de nouveau, grâce à l'imagination, la réalité historique.*¹⁴⁰

Cette phrase de Kiš peut sembler ambiguë de prime abord, mais elle paraît s'éclairer d'un sens plus évident lorsqu'on la fait résonner avec les propos de Georges Perec tirés de son article sur *L'espèce humaine*. Perec écrit que Robert Antelme « va jusqu'à trahir la " réalité " afin de l'exprimer d'une manière plus efficace, afin de nous interdire de la trouver " insupportable " [...]»¹⁴¹. Au sujet de son livre *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, Kiš n'hésite pas à prétendre que ses *faux* documents sont plus efficaces que les documents authentiques pour rendre compte, dans un récit littéraire, de l'Histoire du XX^e siècle :

[...] j'ai entrepris de documenter à ma façon certains événements de l'histoire du XX^e siècle, autrement dit d'introduire dans mes livres de faux documents et de les transformer, au cours du processus de l'écriture, en « vrais » documents, grâce à l'imagination. Si j'avais utilisé des documents historiques authentiques, je n'aurais probablement jamais réussi à atteindre à un tel degré ce caractère convaincant sur le plan littéraire [...] ¹⁴²

¹³⁹ Ce constat est posé d'emblée, dès le deuxième chapitre de *W ou le souvenir d'enfance*, soit la première phrase du récit de Georges: « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance », et dès le deuxième tome du *Cirque de famille* (rappelons que *Jardin, cendre* a été écrit en premier).

¹⁴⁰ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 297.

¹⁴¹ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », p. 94.

¹⁴² Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 298.

Mais comment un faux document peut-il, par le processus de l'écriture, devenir « vrai » ? Comment, grâce à son imagination, l'écrivain atteint-il de façon plus convaincante la vérité historique ? Encore là, le récit de Robert Antelme sur son expérience du camp de concentration nazi, analysé par Perec, nous fournit un exemple concret de cette littérature qui, en évitant de s'en tenir aux faits, les rendent incontournables :

Les faits ne parlent pas d'eux-mêmes; c'est une erreur de le croire. Ou, s'ils parlent, il faut bien se persuader qu'on ne les entend pas, ou, ce qui est plus grave encore, qu'on les entend mal. La littérature concentrationnaire a, la plupart du temps, commis cette erreur. Cédant à la tentation naturaliste caractéristique du roman historico-social (l'ambition de la « fresque »), elle a entassé les faits, elle a multiplié les descriptions exhaustives d'épisodes dont elle pensait qu'ils étaient intrinsèquement significatifs. Mais ils ne l'étaient pas. Ils ne l'étaient pas pour nous. Nous n'étions pas concernés. Nous restions étrangers à ce monde; c'était un fragment d'histoire qui s'était déroulé au-delà de nous. Pour nous rendre sensibles à l'univers concentrationnaire, c'est-à-dire pour faire de ce qui l'avait atteint, lui, quelque chose qui pourrait nous atteindre, et pour que son expérience particulière s'épuise dans le nôtre, Robert Antelme élabore et transforme, en les intégrant dans un cadre littéraire spécifique, alors que les autres récits concentrationnaires utilisaient des cadres romanesques élémentaires à peine diversifiés, les faits, les thèmes, les conditions de sa déportation.¹⁴³

Sur ce plan, le cycle durassien se distingue résolument : il n'est nullement question d'une enquête abandonnée faute de résultats satisfaisants. Les voix de *L'Amant* et de *L'amant de la Chine du Nord* n'émettent aucun doute quant à leur capacité de connaître les faits : elles possèdent leur matériau, elle savent ce qu'elles désirent savoir et ce qu'elles veulent raconter, elles ne sont nullement déçues de leur récit dont elles ne soulignent point les limites. Si une attente paraît déçue, une attente par rapport aux faits intimes et historiques, une attente qui pourrait motiver la reprise du souvenir, c'est celle de la reconnaissance par les autorités responsables de l'injustice vécue par la mère : « Je me souviens d'un administrateur colonial. Il est mort mais peut-être ses enfants sont encore en vie¹⁴⁴ ». Il y a bien un constat d'échec, mais il n'est pas du même ordre : il concerne la réception de l'œuvre, la limite de son pouvoir d'action sur le monde (« *Pas un sou ne lui a jamais été rendu. Pas un blâme,*

¹⁴³ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », p. 93-94.

¹⁴⁴ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, p. 136.

jamais, n'a été prononcé contre les escrocs du cadastre français (ACDN, p. 1623) »); alors que chez Perec et Kiš, cette limite frappe l'élaboration de l'œuvre, son contenu même.

Cela dit, il importe que dans *L'Amant*, la documentation disponible soit déclarée insuffisante à évoquer le souvenir. Parmi les photos de famille que la voix de *L'Amant* dit avoir en sa possession, il en manque au moins une essentielle. Rappelons qu'au départ ce texte ne devait pas être un roman. Le fils de Duras, Jean Mascolo (qu'elle appelait Outa), eut l'idée de publier un album de photographies mettant en images la vie et la carrière de sa mère. Il demanda à Duras de lui écrire une préface. Elle accepta de regarder à nouveau les vieilles photographies de sa mère et de ses frères enfants, et de rédiger un commentaire. Mais ses propos s'organisèrent rapidement autour d'une image manquante, d'une photographie ne figurant pas parmi les photos de famille puisque n'ayant jamais été prise, celle de la rencontre, au sortir de l'enfance, d'un riche étranger chinois, sur un bac traversant le Mékong. L'image de ce moment improbable et décisif ne peut figurer dans les archives familiales, et cette absence lui procure un caractère particulier que Duras qualifie d'absolu. D'ailleurs, d'après Frédérique Lebelley, le titre initial du livre n'était pas *L'Amant* mais *L'image absolue*:

Duras rédige donc sa préface autour de la photo absente. Le texte s'intitule : « L'Image absolue », et court finalement tout au long de l'album; il part de la photographie manquante et revient sans cesse à celle, effective, de la mère avec ses enfants. Longue, longue préface, que Duras montre un jour à Irène Lindon, éditrice et amie des Éditions de Minuit. Splendide ! Il faut en faire un vrai livre ! Son nouveau titre : *L'Amant*. Le rêve d'Outa est oublié.¹⁴⁵

Cette perte de la preuve, de la trace matérielle de l'événement passé n'est pas déplorée de la même façon que chez Kiš ou chez Perec. Mais il n'empêche que cette absence ouvre l'espace au fantasme, à la construction de cette image de l'enfant blanche de quinze ans et demi, en « lamés or » et chapeau d'homme, que la voix désire : « [...] encore maintenant je me veux comme ça [...] (A, p. 19) ». Chez les trois

¹⁴⁵ Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, Paris, Éditions Grasset, 1994, p. 300.

auteurs donc, un vide nourrit la fiction, un vide touchant ce qui devrait supporter le fait : l'élaboration du souvenir participe de ce manque.

Nous allons suivre cette hypothèse d'une fonction compensatoire de la fiction aux chapitres deux et trois de la thèse. Nous soulignerons comment, dans ces cycles autobiographiques, la fiction intervient pour contourner une difficulté inhérente à tout témoignage (d'autant plus s'il s'agit d'un souvenir d'enfance), c'est-à-dire la question de la réduction du point de vue. Nous verrons également que les écrivains se servent de leur imagination pour tenter de dépasser les obstacles rencontrés dans le travail de représentation de soi et de représentation de l'autre; le plus problématique étant sans doute l'impossibilité de faire du parent disparu un personnage sans entamer son altérité.

Toutefois, il ne faudrait pas réduire le phénomène en rendant la fiction complètement tributaire de la quête de vérité factuelle. Chez ces trois auteurs, le recours à la fiction est certes motivé par un désir de transmettre des faits, mais cette fiction est aussi supportée par un désir s'opposant à la réalité des faits, un désir qui, cette fois, est propre à chaque auteur. Le dernier chapitre de la thèse explore cette autre possibilité.

Le désir d'écrire ...ce qui ne s'est pas passé

Plusieurs aspects des œuvres choisies nous laissent soupçonner que la fiction n'y est pas seulement au service d'une réalité factuelle : chez Georges Perec, ce sont les erreurs contenues dans *W ou le souvenir d'enfance*, des erreurs soigneusement relevées par David Bellos. Il y a d'abord cette histoire de l'illustré acheté par la mère à la gare de Lyon en 1942, sur lequel figure Charlie Chaplin. Toute représentation du réalisateur du *Dictateur* était interdite en 1942 dans la France occupée, et cela Perec devait bien le savoir. Cet élément de la scène est donc nécessairement incorrect, or le

narrateur Georges ne l'indique pas. Une autre erreur du même genre concerne le savoir du narrateur sur l'Histoire de la Seconde Guerre mondiale, notamment les dates des grands événements qui y ont mis fin. D'après ses souvenirs, le Japon capitule « Un jour de mai 1945 [...] (WSE, p. 205) », ce qui correspond plutôt à la chute de Berlin : le Japon capitule trois mois plus tard, le 15 août 1945. On peut difficilement imaginer que Perec se soit véritablement fourvoyé, sachant qu'il connaissait *Hiroshima mon amour* par cœur et que la date de l'explosion de la bombe y est mentionnée¹⁴⁶ : « 6 août 1945¹⁴⁷ ». Il aurait donc volontairement muni son narrateur d'une piètre culture générale. Or, l'écrivain lui-même prétend ne pas bien connaître l'Histoire, même celle qui a été déterminante pour sa famille.

Longtemps j'ai cru que c'est le 7 mars 36 qu'Hitler est entré en Pologne. Ou je me trompe de date ou je me trompe de pays. C'est peut-être 39 (je ne crois pas) ou alors c'est la Tchécoslovaquie (plausible?) ou l'Autriche. Sudètes, Anschluss, ou Dantzig ou Sarre, je connais très mal cette histoire qui a pourtant été pour moi vitale.¹⁴⁸

Que Perec ait oublié certains détails est déjà surprenant, puisqu'il a fait preuve auprès de ses proches et dans son écriture (pensons à *Je me souviens*) d'une mémoire exceptionnelle. Mais l'idée qu'il n'ait pu valider ses hypothèses et corriger au besoin ses connaissances historiques est tout simplement impensable. Perec travaillait comme documentaliste au CNRS (Centre national de recherche scientifique) où ses talents de chercheur étaient appréciés. Il savait parfaitement comment procéder et les informations étaient disponibles. Aussi, non seulement les erreurs laissées dans *W ou le souvenir d'enfance* l'ont sans doute été à dessein, mais l'ignorance affichée par son narrateur paraît également construite.

¹⁴⁶ Bellos dit que « la date de l'explosion de la première bombe atomique y est répétée dans les dialogues une bonne douzaine de fois », David Bellos, *Georges Perec: une vie dans les mots*, p. 565. Or, nous ne l'avons retrouvée qu'à un seul endroit du scénario de Duras, dans une didascalie.

¹⁴⁷ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, p. 27.

¹⁴⁸ Georges Perec, « Je suis né », p. 12-13.

Parmi les erreurs relevées par Bellos, les plus significatives sont aussi les moins évidentes pour le commun des lecteurs : elles concernent la famille Perec, la généalogie et les origines juives de l'auteur.

Baruch n'est en effet pas forgé sur la même racine que Peretz, et n'a pas davantage de rapport avec Beretz; le nom de la tante de Perec était Chaja Esther, et non Esther Chaja; son frère s'appelait Lejzor et non Eliezer; entre 1896 et 1909, Lubatów ne devient pas une ville polonaise avant de devenir russe; et puis les Russes n'écrivirent jamais le nom avec une finale en *c* ni avec une finale en *tz*, vu qu'ils utilisaient des caractères cyrilliques.¹⁴⁹

Là où le narrateur de *W ou le souvenir d'enfance* a tout faux, c'est lorsqu'il traite de la langue de ces ancêtres, l'hébreu. La lettre hébraïque tracée par l'enfant dans le tout premier souvenir est qualifiée de gammeth, puis de gammel, et enfin, en note, de gimmel. Anne Élane Cliche voit dans cette succession de noms un tâtonnement « autour du nom " guimel ", troisième lettre de l'alphabet hébreu, qui ne ressemble en rien au dessin reproduit par l'auteur¹⁵⁰ ». La lettre du souvenir n'a ni le bon nom, ni la bonne forme : celle représentée ne correspond à aucune lettre hébraïque. Encore là, David Bellos insiste sur le fait que Perec aurait pu savoir, qu'il aurait pu se renseigner : « Perec aurait pu consulter des documents en sa possession, ou en la possession de proches parents, à propos de l'histoire de son nom, tout comme il aurait pu se renseigner sur les racines hébraïques qui l'intéressaient auprès de Marcel Benabou¹⁵¹ ». On se demande comment un Oulipien aussi perfectionniste, aussi pointilleux que l'était Georges Perec a pu traiter aussi à la légère ses propres origines. Mais le plus étonnant demeure qu'il ait négligé des sources importantes lors de sa recherche sur sa mère disparue à Auschwitz.

Ni dans le registre ni dans les notes qui s'y rattachent, l'arbre de Perec ne comporte la moindre branche marquée *Szulewick*. Dès le début, le projet concernait seulement « l'histoire d'Esther et ses frères » (comme le confirme d'ailleurs ce titre alternatif). Cela ne vient pas du fait que toute recherche sur la parenté maternelle était impossible : au contraire, Perec aurait pu tout simplement consulter l'annuaire téléphonique de Paris, où il aurait trouvé deux cousins, comme lui petits-enfants d'Aaron Szulewicz — et dont l'un est aujourd'hui propriétaire de l'appartement de l'écrivain. Il n'en fit rien, et il est patent que nous sommes

¹⁴⁹ David Bellos, *Georges Perec: une vie dans les mots*, p. 567.

¹⁵⁰ Anne Élane Cliche, *Poétiques du Messie, L'origine juive en souffrance*, Montréal, XYZ, 2007, p. 277.

¹⁵¹ David Bellos, *Georges Perec: une vie dans les mots*, p. 567.

devant un choix délibéré. Peut-être s'agissait-il d'une sorte de préférence esthétique, de façon à ce que la branche maternelle continue à constituer le trou muet au cœur de l'histoire d'une ascendance appelée elle-même « trou ». Ou peut-être était-ce simplement un penchant à édifier un monument à la double famille d'Esther, celle dont elle était issue et celle de son mari. Mais il s'agit probablement d'autre chose encore. Perec ne s'intéressa jamais en fait à ses origines Szulewicz, ni quand il écrivit son autobiographie, ni lorsqu'on lui apprit, des années plus tard, l'existence de Szulewicz tant à Paris qu'à New York et Chicago. Il ne voulait pas savoir. Voilà tout.¹⁵²

Si ce qui est visé avant tout par ce travail d'écriture est la mise en lumière d'une vérité factuelle, pourquoi avoir fait des erreurs et négligé certaines sources, pourquoi ne pas avoir utilisé tous les moyens à sa disposition pour rassembler le plus de données exactes possibles ? Le narrateur Georges, mais peut-être également l'écrivain Perec, prétend ne pas savoir ou avoir oublié; ce faisant, il exaspère le manque, il creuse la faille du côté des faits connus pour laisser toute la place au fantasme, à la spéculation. Sans doute parce que les données accessibles, même objectives, et les souvenirs d'enfance, même authentiques, sont insuffisants à dire ce qu'il voudrait *en dire*.

Je dispose d'autres renseignements concernant mes parents : je sais qu'ils ne me seront d'aucun secours pour dire ce que je voudrais en dire. Quinze ans après la rédaction de ces deux textes, il me semble toujours que je ne pourrais que les répéter : quelle que soit la précision des détails vrais ou faux que je pourrais ajouter, l'ironie, l'émotion, la sécheresse ou la passion dont je pourrais les enrober, les fantasmes auxquels je pourrais donner libre cours, les fabulations que je pourrais développer, quels que soient, aussi, les progrès que j'ai pu faire depuis quinze ans dans l'exercice de l'écriture, il me semble que je ne parviendrai qu'à un ressassement sans issue. (WSE, p. 62)

Une troisième faille se profile, après celle de l'enquête et de la mémoire, une faille du témoignage, c'est-à-dire une impasse sur le plan de la transmission, un impossible à dire que ne comblent pas les faits. La reprise du souvenir n'aurait alors pas comme but strictement de pallier le manque de faits incontestables, mais aussi de pallier le manque d'un quelque chose à dire à propos de ce que l'on sait assurément, à propos de ce fait incontestable qu'est la mort des parents.

¹⁵² *Ibidem*, p. 389.

De même, si le sujet fétiche de Danilo Kiš demeure la disparition sans trace d'une part de la population sous les régimes totalitaires, s'il a manifesté son engagement envers une affirmation indiscutable de la vérité historique des camps, ce n'est pas le seul objet de son écriture, ce n'est pas là tout ce que l'écrivain a à dire. Ses récits littéraires ne sont pas seulement en quête d'une vérité objective, ils poursuivent également une vérité subjective.

Le but de tout écrivain est de convaincre son lecteur que tout ce qu'il raconte s'est réellement passé, que c'est la vérité, mais il n'y a pas de vérité en littérature. Tout cela, c'est ma propre vérité, la façon dont moi, je vois les événements dans les livres et les documents, dont j'ai fait mien ce monde, dont je l'ai restitué.¹⁵³

Il se dit auteur réaliste, mais décrivant cette réalité qu'il porte en lui-même. Ce que Danilo Kiš reproche à l'imagination, c'est justement d'éloigner de soi, de puiser dans des schémas traditionnels et des recettes d'intrigues au lieu de jaillir de l'expérience, de construire à partir du résidu laissé par l'expérience.

[...] rien n'est plus arbitraire ni plus dangereux que d'essayer de fixer par des moyens littéraires une réalité qui ne nous a pas pénétrés, que nous ne portons pas en nous, pathétiquement parlant, comme les mineurs portent la poussière de plomb dans leurs poumons. La seule réalité, le seul monde auxquels je peux toucher, ce sont ceux que je dois recracher, restituer du plus profond de moi.¹⁵⁴

Nous devons ici souligner la différence entre cette forme d'invention impersonnelle, décriée par Kiš, et le fantasme éminemment subjectif (nous pensons que les propos de Kiš gagneraient en clarté s'ils tenaient compte de cette distinction).

Dans son travail de reconstitution d'un passé familial et historique, Danilo Kiš, tout comme Georges Perec, n'a pas utilisé toutes les ressources à sa disposition. Alexandre Prstojevic a consulté l'*Indicateur des transports* rédigé par Édouard Kiš et y a trouvé des publicités composées par le père, que Kiš aurait pu citer avec précision, et des images qu'il aurait pu reproduire comme il l'a fait pour la machine à écrire d'époque. Ces écrits du père auraient pu venir prouver l'authenticité de certaines allégations concernant la façon dont le père se procurait de l'argent, mais ces

¹⁵³ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 210.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 27.

documents n'ont pas été retenus. L'auteur a préféré inclure un trompe-l'œil (il s'agit à la fois de l'image d'un sablier et de celle de deux visages se faisant face) dans le prologue du troisième tome, car « la publicité est un document, le trompe-l'œil et la machine à coudre sont des mises en abyme¹⁵⁵ ». L'extrait de document inclus dans l'œuvre littéraire doit donc avoir, au-delà de son caractère authentique, une portée métaphorique, puisque, comme le déclare finalement Kiš en 1985, l'œuvre littéraire ne saurait se réduire à « la vie » :

Toute mon enfance est une illusion, une illusion dont se nourrit mon imagination. Et comme j'ai écrit deux ou trois livres sur ce thème des « chagrins précoces », il me semble maintenant que toute tentative pour ramener cette imagination à ce qu'on appelle des faits biographiques tient au réductionnisme. La vie, je le sais bien, ne peut se réduire aux livres, mais les livres non plus ne peuvent se réduire à la vie. Du fait que j'ai retracé cette enfance sous une forme lyrique, unique et définitive, cette forme est devenue partie intégrante de mon enfance, ma seule enfance. Et je suis désormais moi-même difficilement en état de faire la différence entre ces deux illusions, entre la vérité de la vie et la vérité littéraire; elles s'interpénètrent dans une si grande mesure qu'il est presque impossible de tracer une frontière nette entre elles¹⁵⁶.

Le cirque de famille tente de faire revivre un monde disparu, de donner un lieu d'existence au passé, mais aussi à cette forme qui s'est construite au fil de l'écriture.

Vues sous cet angle, les trois œuvres paraissent à nouveau liées : si on accorde son importance à un désir autre que le désir de vérité factuelle, Duras ne fait plus autant figure d'exception dans ce trio. Son cycle romanesque tente de cerner toujours de plus près son objet, il cherche à exprimer toujours plus exactement quelque chose; mais bien que les derniers tomes accumulent les faits et corrigent les dates, la reprise du souvenir pour dire plus juste, plus « vrai », participe davantage de l'élaboration d'un mythe, le mythe de Duras, que de la reconstitution fidèle de la vie de Marguerite Donnadiou. Ces livres ne paraissent pas tant hantés par ce qui s'est réellement passé, que par ce qui, justement, ne s'est pas passé, par ce qui aurait dû se passer (nous développerons cette hypothèse dans le dernier chapitre). Dans le cas de Duras, nous

¹⁵⁵ Alexandre Prstojevic, *Le roman face à l'Histoire*, p. 236.

¹⁵⁶ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 174-175.

irons plus loin en proposant d'inverser la formule : au lieu d'une fiction au service de la vérité factuelle, nous aurions un matériel autobiographique prétexte au fantasme.

Ces œuvres littéraires s'appuient très certainement sur des faits, sur des souvenirs authentiques et sur des recherches, mais elles atteignent quelque chose au-delà de cette réalité factuelle dont elles ne sont que partiellement tributaires. Le statut de la fiction telle qu'elle intervient dans la réécriture du souvenir chez Perec, Duras et Kiš est en partie compensatoire, mais la fiction, chez ces écrivains, ne saurait être réduite à un prix de consolation, à un pis aller : ils n'y ont pas recours uniquement par dépit. La reprise du souvenir apparaît vaine, si l'on tient pour acquis que l'œuvre ne vise qu'une vérité objective, mais si l'on pose que la reprise est également motivée par le fantasme (où un sujet se représente à lui-même un scénario où son désir est satisfait), alors ces cycles comportent une réussite : un but est atteint, satisfait. Il importe certes de dégager l'inscription du manque dans ces textes, mais aussi l'inscription d'une jouissance, d'un désir comblé.

CHAPITRE II

QUI PARLE, QUI VOIT, L'ENFANT DANS LE TÉMOIN

Il est difficile d'élever son propre malheur dans les hauteurs infinies. D'être à la fois celui qui regarde et celui qui est regardé. Celui qui est en haut et celui qui est en bas. Celui d'en bas, c'est une tache, une ombre...

Danilo Kiš, *Sablier*

La réécriture du souvenir d'enfance amène, chez ces trois auteurs, des variations qui peuvent changer le statut de la vérité mise en jeu par leurs écrits autobiographiques. Ces variations concernent, nous l'avons signalé, le contenu du souvenir (le dit), mais aussi le cadre narratif du souvenir, et, à travers lui, son énonciation (le dire), cet acte d'appropriation de la langue qui « introduit celui qui parle dans sa parole¹ ». Émile Benveniste a montré que l'appareil formel de l'énonciation implique « un jeu de formes spécifiques dont la fonction est de mettre le locuteur en relation constante nécessaire avec son énonciation² ». Il s'agit d'observer comment le texte situe celui qui parle, comment cette instance s'approprie la parole et introduit le souvenir, dans un discours dont l'adresse et le point de vue sont plus ou moins déterminés d'un texte à l'autre. Nous devons nous demander, pour chaque texte, et même, pour chaque section de texte, qui parle et qui se souvient, le locuteur ne coïncidant pas nécessairement avec le sujet du souvenir.

La prétention à donner accès au passé, que l'on rencontre à divers degrés dans ces œuvres, dépend en grande partie du rapport qu'entretient la narration avec l'enfant du souvenir. Que la parole soit donnée à cette représentation de l'écrivain enfant, relatant au présent son expérience, plutôt qu'à une voix associée à l'écrivain adulte, posant un regard rétrospectif et distancé sur les événements, ce choix soulève

¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974, p. 82.

² *Ibidem*.

la question de l'autorité du discours. Le récit peut aussi être pris en charge par un personnage inspiré d'un proche de l'auteur, donnant une représentation de l'enfant vu de l'extérieur. Il arrive que l'instance responsable de la remémoration soit systématiquement destituée ou qu'elle soit tout simplement indéfinie, difficilement identifiable à un personnage ou à une personnalité extra-littéraire (l'écrivain). Que l'accès au souvenir paraisse plus ou moins direct, que son origine soit plus ou moins douteuse : toutes ces variantes affectent la crédibilité d'un témoignage visant non seulement des événements vécus dans l'intimité familiale, mais, à travers ceux-ci, un événement historique.

Il importe donc de relever en quoi la posture d'énonciation réduit ou élargit le champ de vision offert par le souvenir, d'en souligner la perspective, pour reprendre l'expression de Gérard Genette.

[...] la « représentation », ou plus exactement l'information narrative a ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la « vision » ou le « point de vue », semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle *perspective*.¹⁵⁹

Nous verrons que cette perspective se déplace au fil des reprises, allant de la vision au ras du sol de l'enfant à celle, panoramique, d'un Dieu distant, allant du regard du sujet faisant trou dans l'image à celui, problématique, de l'autre, du mort. Si les focalisations internes se multiplient, l'addition des foyers n'aboutit pas nécessairement en fin de parcours à une narration omnisciente (focalisation zéro), certaines des reprises parmi les plus tardives s'éloignant de l'intériorité des personnages pour tenter d'accéder à l'objectivité de l'historien (ou de l'ethnologue) survolant l'événement.

¹⁵⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 183-184.

S'il est pertinent d'avoir recours à ces principes élémentaires de narratologie, c'est justement parce que les œuvres de Duras, de Perec et de Kiš mettent au défi ces catégories narratives. Les textes à l'étude complexifient des questions pourtant simples : qui parle ? qui voit ? qui se souvient ?; ce qui nous conduit à recourir à la psychanalyse freudienne et lacanienne. C'est pourquoi, au moment de développer des hypothèses à partir de nos observations, il sera question d'un sujet qui ne se limite pas au locuteur (au narrateur du récit), tout comme il sera question d'un autre en tant qu'altérité (l'autre en tant qu'autre), bien au-delà de l'adresse du discours¹⁶⁰.

Observations générales

Quand Perec puise dans différents textes les matériaux nécessaires à l'élaboration de *W ou le souvenir d'enfance*, il se retrouve avec différentes narrations, différents « je » à sa disposition et même différents « présents ». À l'origine de l'énonciation du narrateur Georges, se trouvent les textes de *Je suis né* et des *Lieux*, rédigés en grande partie au présent, et ce, même dans le cas de récit de souvenirs :

Mon père est ouvrier serrurier. Il revient un soir de son travail et me donne une clé.

On sait au moins de ce souvenir qu'il fut nécessairement inventé, puisque mon père n'a jamais été ouvrier serrurier [...] ¹⁶¹

Dans le texte, à peine un alinéa sépare ces deux présents. Sous ce modèle, plusieurs scènes de l'enfance racontées au présent, tels des récits de rêve, dans *W ou le souvenir d'enfance*, sont encadrées de constats également narrés au présent : « J'ai trois souvenirs d'école. Le premier est le plus flou : c'est dans la cave de l'École. Nous nous bousculons. On nous fait essayer des masques à gaz [...] (WSE, p. 78) ». De plus, la confrontation de plusieurs versions du même souvenir donne lieu à plusieurs présents de l'écriture : non seulement le présent du souvenir et le présent de

¹⁶⁰ L'énonciation implique également que le locuteur « plante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre ». Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* 2, p. 81.

¹⁶¹ Georges Perec, *Lieux* (inédit), n° 15, 22 août 1969, cité par Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, p. 214.

l'analyse ne renvoient pas à la même époque, mais les commentaires rédigés au présent ne l'ont pas tous été en même temps.

Comme si ce n'était pas suffisant pour complexifier le statut de l'énonciation, un chapitre sur deux, le feuilleton *W* est repris presque tel quel. Dans les six premiers fragments qui, dans le livre, figurent en caractères italiques, un narrateur prend part aux événements relatés¹⁶². Le lecteur apprend son nom dans le troisième fragment : Gaspard Winckler. À partir du septième fragment, c'est-à-dire juste après les points de suspension coupant le livre en deux, la narration est assurée par une voix anonyme qui ne participe plus à l'histoire racontée et n'en est que le témoin distant¹⁶³. Dans le feuilleton, chaque fragment était précédé d'un résumé des autres déjà parus, et, en ouverture du septième fragment, on lisait ceci :

Il n'y avait pas de chapitres précédents. Oubliez ce que vous avez lu; c'était une autre histoire, un prologue tout au plus, ou bien un souvenir si lointain que ce qui va venir ne saurait que le submerger. Car c'est maintenant que tout commence, c'est maintenant qu'il part à sa recherche.¹⁶⁴

Ce « il part à sa recherche » pouvait viser Gaspard Winckler à qui on a confié, dans les fragments précédents, la tâche de retrouver un enfant. Ces quelques lignes faisaient le pont entre le récit de Winckler et les fragments portant sur l'île olympique. Or, dans le livre de 1975, ce chapitre commence sans que rien ne le lie au récit de Gaspard, si ce n'est l'emploi de l'italique : « *Il y aurait là-bas, à l'autre bout du monde, une île. Elle s'appelle W (W 93)* ». L'action de raconter n'est plus mise en récit, la narration ne se désigne plus elle-même¹⁶⁵, ce qui rend problématique l'identification de cette voix narrative. Nous supposons qu'il s'agit toujours de

¹⁶² Narration homodiégétique.

¹⁶³ Narration hétérodiégétique.

¹⁶⁴ Georges Perec, « W » in *La Quinzaine*, du 16 janvier au 31 janvier 1970, p. 28.

¹⁶⁵ Toujours selon les concepts de Gérard Genette, la narration des fragments portant sur l'île olympique n'a pas ce caractère extradiégétique que l'on retrouve dans les premiers fragments du récit de Gaspard et, plus systématiquement encore, dans le récit du narrateur Georges; elle n'a pas ce niveau narratif « où se situe l'acte narratif producteur de ce récit », in *Figures III*, p. 238.

Gaspard Winckler¹⁶⁶, parce que dans le premier fragment celui-ci confie qu'il a « *longtemps hésité avant d'entreprendre le récit de [s]on voyage à W (WSE, p. 13)* » et qu'il est question de « *courses sanglantes* » et de « *stades (WSE, p. 14)* », mais rien dans la narration des derniers fragments en italique ne l'indique comme tel. De plus, ces fragments sont narrés au présent, alors que le récit de Gaspard Winckler avait jusque-là été rétrospectif. Dans le premier fragment en italique, sorte de bilan distancé, le passé simple domine : « *Longtemps je demeurai indécis. Lentement j'oubliai les incertaines péripéties de ce voyage (WSE, p. 13)* ». Puis, l'emploi de l'imparfait permet au récit de s'attarder sur les événements qui ont poussé le narrateur à entreprendre ce voyage. Par un dialogue rapporté, Winckler met en scène la rencontre avec Otto Apfelstahl, l'homme qui l'a mis sur une piste l'ayant conduit vraisemblablement à l'île olympique. On ne trouve aucun dialogue de la sorte dans les fragments portant sur l'île olympique, en fait, on n'y trouve aucun discours rapporté. Sur le plan formel, les deux récits paraissent incompatibles. Cependant, le dernier fragment se termine sur un paragraphe employant, étrangement, le futur simple :

Celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises. Le bruit de ses pas résonnant sous les hautes voûtes bétonnées lui fera peur, mais il faudra qu'il poursuive longtemps son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié [...] (WSE, p. 220)

Ces quelques lignes évoquent le discours de Winckler dans le tout premier fragment, alors qu'il fait allusion à des « *villes fantômes (WSE, p. 13)* ». Le présent de l'écriture que supposait le premier fragment au passé simple correspondrait à ce futur évoqué à la fin du dernier fragment, au futur du récit au présent décrivant la société olympienne. Dans ce ficelage de narrations, les présents se multiplient, mais les fils finissent par se recouper jusqu'à former une trame temporelle repérable.

¹⁶⁶ Au troisième fragment en italique, nous apprenons que le narrateur répond au nom de Gaspard Winckler.

On imagine un Gaspard Winckler en Terre de feu plus jeune que celui qui revient sur son expérience dans le premier fragment. De même, le narrateur Georges introduit dans son récit des écrits datant de plusieurs années : le chapitre VIII cède la parole à un Georges de quinze ans plus jeune. Néanmoins, jamais la parole n'est donnée à l'enfant du souvenir¹⁶⁷. Le narrateur Georges décrit des scènes de son enfance, mais sans construire un dialogue entre les personnages (enfant, parents, institutrice, etc.). Leur discours est rarement rapporté et, quand c'est le cas, toujours sur un mode indirect, intégré au discours du narrateur adulte :

Tout le monde affirma que c'était moi le coupable et exigea que je le reconnaisse : même si je ne l'avais pas fait par méchanceté, ou même si je l'avais fait sans savoir que c'était méchant [...] il fallait que j'avoue [...] Mais je savais très bien que je ne l'avais pas fait, ni exprès, ni pas exprès, et je refusai d'avouer. (WSE, p. 174)

Si le discours de l'enfant ne trouve pas sa place dans ce livre, qu'en est-il de son point de vue sur les événements ? Les scènes évoquées au présent procurent une impression de prise directe sur le réel, mais les commentaires du narrateur Georges s'empressent de saboter cette adéquation apparente et de souligner la distance entre l'enfance et celui qui s'en souvient. La question de la perspective mérite donc un développement plus poussé.

Nous pourrions temporairement conclure que chez Perec, même quand les souvenirs sont mis en récit au « je » et au présent de l'indicatif, l'écart entre le narrateur et l'enfant demeure infranchissable : l'enfance en paraît plus lointaine et c'est la voix d'un autre qui semble plus à même d'en répondre. En effet, la parole est donnée dans le dernier fragment du livre à un authentique survivant d'un camp de concentration, David Rousset. Dans le feuilleton, l'extrait de *L'univers concentrationnaire* suivait directement le paragraphe écrit au futur simple. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, ce témoignage authentique est pris en charge par le narrateur Georges. À première vue, ce qui domine dans cette version *finale* du souvenir

¹⁶⁷ Ni à l'enfant Georges, ni à l'enfant (muet !) dont Gaspard Winckler porte le nom.

d'enfance chez Perec, c'est le discours de l'adulte, plus précisément le discours du témoin : celui de Rousset, mais aussi celui du personnage de fiction, Gaspard Winkler, que l'on devine derrière la voix anonyme décrivant l'île olympique. Le dernier mot est réservé à celui qui a *vu de ses propres yeux*.

Dans son essai sur Danilo Kiš, Alexandre Prstojevic soutient que la réunion des trois livres dans l'ordre où ils apparaissent dans *Le Cirque de famille* met en scène une formation narrative. Il voit dans le passage de *Chagrins précoces* à *Jardin, cendre* un enchaînement qualitatif :

À un ensemble de nouvelles dont les relations mutuelles ne sont pas toujours évidentes, à un essaim de souvenirs lyriques succède un roman composé à partir de textes courts qui se succèdent selon un principe fabulatif assez simple (le narrateur respecte la chronologie en essayant de raconter l'histoire de son personnage principal du début jusqu'à la fin).¹⁶⁸

Cette proposition d'interprétation est tout à fait recevable, mais il nous apparaît que l'inversion des deux premiers tomes a surtout l'effet de souligner le déplacement de l'anecdote, de l'enfance du fils à la légende du père. Les deux premiers tiers de *Jardin, cendre* racontent l'enfance du narrateur jusqu'à la disparition de son père. Puis, le narrateur évoque vingt années d'enquête sur son père et nous livre les résultats de sa recherche sous forme de récit : c'est le mythe d'Édouard Sám, qui sera développé longuement dans le tome suivant, *Sablier*. Dans cet ordre, *Le Cirque de famille* présente une première partie centrée presque exclusivement sur l'enfance d'Andréas Sám (*Chagrins précoces* et les deux tiers de *Jardin, cendre*) et une seconde partie centrée sur l'histoire d'Édouard Sám; deux fictions parallèles donc, l'une élaborée à partir des souvenirs de l'auteur, l'autre à partir de son enquête. Au moment de traiter du recours croissant à l'invention et à la documentation dans la représentation du père mort, en rapport avec les théories sur le deuil¹⁶⁹, il sera essentiel de respecter l'ordre souhaité par l'auteur en 1989; mais nous pensons que

¹⁶⁸ Alexandre Prstojevic, *Le roman face à l'Histoire*, p. 25.

¹⁶⁹ Voir dans le chapitre III de la présente thèse : Kiš, l'ombre brisée du père.

l'analyse de l'évolution narrative gagne à ressaisir les œuvres dans l'ordre chronologique de leur parution.

Jardin, cendre a été écrit avant *Chagrins précoces* et, contrairement aux autres textes du cycle, il ne présente qu'un seul narrateur. Andréas Sám, que les descriptions lyriques et les réflexions philosophiques situent dans l'âge adulte, y évoque ses souvenirs au passé simple.

Emportés par l'inertie des jours et de l'habitude, nous continuâmes, tout cet été-là, à aller voir le château. Comme il était visiblement abandonné, nous commençâmes, sans y avoir aucun droit, à nous l'approprier, et ma mère disait non seulement « nos cerfs », mais même « notre château », bien que nous n'eussions jamais franchi les lances pointues de sa grille, jamais porté atteinte à l'intégrité de sa solitude et de sa dignité. (JC, p. 97)

Certaines scènes, introduites par l'imparfait, se déroulent au présent, mais sont récupérées par le passé simple. Quelques chapitres seulement entrent de plain-pied dans l'action, au présent, puis sont mis en contexte au passé simple. Pendant près de cent pages, *Jardin, cendre* ne contient aucun dialogue et très peu de discours rapportés. Puis, alors que le récit s'éloigne des aventures du petit Andréas pour s'attarder sur la vie du père, les blocs compacts de texte s'ouvrent pour laisser place aux voix des personnages :

« Tu fais ça très mal, dis-je à seule fin de le provoquer. Tu as coupé autant de lilas que d'orties.

— Jeune homme ! dit mon père en se redressant un instant de toute sa taille.

— Tu fais ça très mal », répétais-je.

Il était visiblement décontenancé par ma conduite si peu conforme au protocole.

« Tu n'as jamais eu de compréhension pour ton père, dit-il, furieux. Tu commences, d'une façon qui m'échappe, à juger ton père d'après certains faits extérieurs, tout à fait insignifiants et peu caractéristiques, d'après des actes momentanés dictés par des aspirations supérieures, conditionnés par des raisons profondes que tu ne peux pas comprendre. (JC, 183-184)

Au même moment, soit aux deux tiers du livre, la chronologie devient plus confuse, comme si après avoir tracé le parcours d'Andréas, le récit revenait en arrière pour combler les vides dans l'histoire du père. Ainsi, le premier texte du *Cirque de famille* à avoir été écrit est un récit d'enfance de facture plutôt traditionnelle, très constant quant à son style, mais ce, jusqu'au huitième des douze chapitres, où le changement

de centre d'intérêt est accompagné d'un relâchement de cette prose presque romantique.

Quatre ans plus tard, Danilo Kiš compose *Chagrins précoces*, un recueil de dix-neuf nouvelles cumulant divers types de narrations. Dans une nouvelle, un enfant, Andi, nous raconte ce qui lui arrive au présent; dans une autre, ce même enfant relate un événement au passé simple; dans une autre encore, un Andréas Sám adulte évoque au passé simple ses souvenirs d'enfance; dans une autre, il cherche à retrouver dans son présent les traces du passé. Distinguer qui raconte l'histoire et depuis quel présent de l'écriture n'est pas toujours facile pour le lecteur, du moins, au début de la nouvelle. Ces différents narrateurs exploitent plusieurs formes de discours rapporté. Le discours indirect de la nouvelle « La rue des Marronniers » est constamment adressé à des destinataires inconnus¹⁷⁰:

Monsieur, pouvez-vous m'indiquer où se trouve la rue des Marronniers ? Cela ne vous dit rien ? Elle doit pourtant bien être quelque part par là. Je ne me souviens plus de son nom. Mais je sais qu'elle est quelque part par là. Que dites-vous, il n'y a pas de rue des Marronniers par ici ? Je sais pourtant, Monsieur, qu'elle doit y être, c'est impossible que les souvenirs trompent à ce point. (CP, p. 21)

Dans la plupart des nouvelles, le discours de l'enfant se fait entendre, que ce soit à travers un dialogue avec d'autres personnages, un soliloque adressé à son chien ou encore une lettre signée par l'écolier. Même lors de narrations hétérodiégétiques au « il », le récit est fréquemment envahi par le discours de l'enfant :

Il parlait tout haut, car la forêt s'était mise à frémir de mille rumeurs et l'enfant avait l'impression d'être à jamais perdu. Il n'entendait plus nulle part la voix des bergers, les meuglements lointains des vaches s'étaient tus depuis longtemps. Maintenant, Virág avait sûrement rentré les vaches de monsieur Molnár et il lui avait probablement raconté ce qui lui était passé par la tête, car ils n'avaient pas eu le temps de se mettre d'accord. Il lui aura sûrement raconté le pire, le traître. (CP, p. 18)

C'est bien le petit Andi qui traite son camarade de traître, et non le narrateur. Une importante focalisation interne offre au lecteur ce point de vue de l'enfant dans une majorité de nouvelles. À quelques endroits seulement, le recueil offre une focalisation

¹⁷⁰ À l'exception de l'occupante actuelle du lieu où vivait la famille Sám, qui est nommée.

autre, permettant de voir l'enfant de l'extérieur. Dans la nouvelle « Le jeu », le père espionne les agissements de son fils :

Il faut que je montre à Maria Max Ahasvérus, le marchand de plume. Il ne sait pas pourquoi, mais il a besoin de l'humilier. Et cela va l'humilier, pense-t-il avec plaisir. Il faut que je montre à Maria le cheminement souterrain et mystérieux du sang. Qu'Andréas, en fait, n'est pas son Petit Garçon Blond (comme elle le croit), mais son sang à lui, le petit-fils de Max l'Errant. (CP, p. 25)

Ce paragraphe, où le lecteur découvre la scène à travers le regard du père, peut être vu, sur un plan narratif, comme une amorce du livre *Sablier*.

Tout comme *Chagrins précoces*, *Sablier* est une œuvre polyphonique qui met en scène quatre narrations entrecroisées, auxquelles il faut ajouter celle du prologue et celle de la lettre en épilogue. Les « Tableaux de voyage » sont narrés au présent, par un témoin très distant, décrivant en détail les scènes, mais sans donner accès aux discours des personnages et laissant à peine entrevoir leurs pensées.

Le flacon est froid et lisse comme un glaçon. Il le serre dans le creux de la main, puis dévisse le bouchon, le dos toujours tourné à la lumière. Il porte le goulot à son nez, en prenant garde de ne pas le toucher, et respire l'odeur de l'encre. Il referme alors le flacon et le secoue doucement en le tournant vers la lumière. Dans les angles polis, la flamme trouble de la lampe vibre et lèche l'encre d'un violet sombre qui tapisse les parois intérieures de la petite bouteille. L'homme se remet à fouiller dans le cartable, en maintenant le rabat du menton. Il découvre sous les cahiers un fin porte-plume en forme de fuseau et le serre entre trois doigts en traçant dans le vide une arabesque. Puis il appuie la pointe de la plume sur l'ongle de son pouce; on entend alors un petit bruit semblable au crissement des ailes d'un insecte. (S, p. 263)

Les « Carnets d'un fou », écrits au « je » et au présent, sont composés d'une série de réflexions : l'ensemble paraît constituer une sorte de journal intime. Les chapitres intitulés « Instruction » forment une suite d'interrogations à propos d'un certain E.S. Tant les questions que les réponses sont produites par une voix anonyme, comme si personne ne revendiquait cette énonciation, comme si ce qui était donné à lire était un dossier d'archives. Le statut de ces chapitres devient problématique quand au

deuxième « Instruction », les informations recueillies suggèrent un accès direct à la conscience du personnage (et peut-être même au-delà¹⁷¹) :

Quel était le cours de ses pensées pendant qu'il quittait le compartiment de première classe ? (Syncopes).

Tout cela est bien contrariant. Antique anatomie du corps féminin, éternel... Élan vital ! Alcool ! Alcool ! Hollande, tulipes noires. Rester ou voir ce type prendre sa revanche... Hanches et cuisses blanches... Cherche-t-elle à croiser mon regard ? Ardeur, même dans le deuil... Oeil noir... Noire dentelle... Telle... Elle partira. Adieux. Ma Dame, à jamais adieux !

Que fit-E.S. avant d'enfiler le couloir ?

Il jeta par la fenêtre de la première classe un rapide coup d'œil.

Que vit-il ?

La plaine à l'infini recouverte de neige [...]

Arrivé en deuxième classe, que ressentit-il ?

D'abord les odeurs.

Lesquelles ?

Les pieds, la volaille mouillée, les capotes militaires, le cuir trempé [...] (S, p. 316)

Les chapitres « Audience du témoin » imitent ce procédé (question / réponse), seulement, les deux instances sont clairement distinctes, puisque les réponses sont données au « je ». Comparées aux réponses données dans les chapitres « Instruction », les réponses données dans les chapitres « Audience du témoin » sont lacunaires : l'interrogé ne sait pas, a oublié ou est trop fatigué pour répondre. Les informations se recoupant dans ces quatre narrations permettent de conclure que l'individu répondant aux questions en audience est le E.S. dont il est question dans les rapports d'instruction, que ce E.S. est l'auteur des carnets¹⁷² et l'homme décrit dans les tableaux, finalement, que ce E.S. est le signataire de la lettre qui termine le livre, la lettre signée « Ton frère Edouard » : Edouard S., donc, facilement identifiable au père de *Chagrins précoces* et de *Jardin, cendre*, Édouard Sâm. D'un tome du cycle à l'autre, la voix du père s'impose à mesure que celle du fils s'efface, mais alors que les repères se font moins sûrs, a-t-on vraiment oblitéré le point de vue de l'enfant ? De la première page de *Sablier* à la dernière, il est bien question du père

¹⁷¹ Certaines juxtapositions de mots paraissent trahir une association inconsciente : « [...] deuil... Œil noir... Noire dentelle... Telle... Elle partira ».

¹⁷² Dans « Carnets d'un fou (IV) », la voix anonyme parle de son autre, « mon autre être », en l'appelant « le défunt E.S. », (S, p. 383).

et non de l'enfant, mais l'angle (ou plutôt les angles) sous lequel il est présenté désigne en quelque sorte celui qui le montre, qui le donne à voir.

Le cycle durassien s'ouvre avec *Les impudents* où le caractère des personnages et les relations qu'ils entretiennent nous sont présentés en partie à travers le regard d'une jeune femme, Maud Grant. Même si la narration n'est pas au « je », derrière le portrait de chaque membre de la famille, le lecteur détecte régulièrement la volonté de Maud de justifier le comportement de ses proches, notamment celui de sa mère qui ne refuse rien au fils aîné : « Une mère se doit toujours davantage au plus malheureux de ses enfants, celui que tout le monde abandonne... (*IMP*, p. 222) ». Dans *La vie tranquille*, la focalisation interne se fait beaucoup plus intense et plus évidente : l'unique fille de la famille, Francine Veyrenattes, décrit au « je » les événements qui touchent sa famille ainsi que les pensées qui l'habitent lorsqu'elle s'en isole. Le livre ne comporte que quelques courts dialogues introduits par les guillemets et demeure centré sur l'intériorité de son personnage principal.

L'idée arrive, divagante comme une ivrogne, elle vous roule sous elle, des idées de Nicolas et de Tiène. Je sais comment leur échapper. Je regarde mes genoux ou mes seins qui soulèvent ma robe et immédiatement ma pensée s'incurve et rentre en moi, sagement. Je pense à moi. Mes genoux, de vrais genoux, mes seins, de vrais seins. Voilà une constatation qui compte. (*VIE*, p. 112)

Un barrage contre le Pacifique accorde beaucoup plus d'importance au dialogue. Pour donner accès aux pensées du frère et de la mère de la jeune fille, le narrateur hétérodiégétique use parfois d'artifices un peu gros : tout un chapitre est consacré à une réplique de Joseph qui raconte sa nuit à sa sœur, un autre chapitre donne à lire une lettre écrite par la mère. Dans une proportion moindre que dans les tomes précédents, le point de vue du personnage de la jeune fille est présent dans le récit en dehors de ses répliques, par des glissements subtils dans la narration qui confèrent à certaines parties du texte une focalisation interne:

Suzanne s'assit sur un banc du square qui longeait la cathédrale. Elle n'avait pas envie de rentrer tout de suite. La mère gueulerait encore soit contre Joseph soit contre elle-même. Bientôt c'en serait fini de Joseph, il s'en irait. [...] Plus de Joseph. Il avait beau dire, il ne se

chargerait plus de la mère bien longtemps et déjà il préparait son assassinat. C'était un menteur. Il y avait beaucoup de menteurs. Dont Carmen en particulier. (BAR, p. 264)

Ces passages d'*Un barrage contre le Pacifique* où, ponctuellement, narrateur et personnage tendent à se confondre, annoncent la voix narrative de *L'Amant*. En effet, d'une certaine façon, l'usage de la voix anonyme dans *L'Amant* met en question l'intégrité du personnage, car cette fois aucun personnage, aucun membre de la famille ne semble avoir de voix distincte de celle de la narration : le discours rapporté n'est jamais introduit par des guillemets et les dialogues ne sont pas mis en retrait par l'usage des tirets, mais sont comme fondus au récit : « Il dit qu'il est seul, atrocement seul avec cet amour qu'il a pour elle. Elle lui dit qu'elle aussi elle est seule. Elle ne dit pas avec quoi (A, p. 48) ». Le « je » de la narration est si présent que c'est à peine si celui de la jeune fille s'en distingue parfois, par des changements de paragraphes ou de temps de verbe : « Je ne savais pas que l'on saignait. Il me demande si j'ai eu mal, je dis non, il dit qu'il en est heureux (A, p. 50) ». Les prises de parole de chacun sont à tel point tributaires de cette énonciation unifiante, que l'on peut difficilement conférer aux personnages, même sur un plan imaginaire, une existence, leur imaginer une voix propre en dehors de cette narration. Tous ces personnages *n'existent* que par cette voix sans nom.

On retrouve également une narration anonyme dans *L'amant de la Chine du Nord*, seulement il s'agit d'une voix impersonnelle qui évite scrupuleusement le « je », au profit d'un « on » visant une focalisation extérieure, c'est-à-dire ce qui serait vu et entendu s'il s'agissait d'un film :

L'enfant ouvre le portail.
Le referme.
Traverse la cour vide.
Entre dans une maison de fonction.
On la perd de vue.
On reste dans la cour vide. (ACDN, p. 1567-1568)

À l'occasion, des notes de bas de page apparaissent, en italique et désignées par un astérisque, dont quelques occurrences rappellent la voix narrative de *L'Amant* par leur présent de l'écriture distinct de celui de l'événement. « * *Elle ne sait plus pour ce soir-là de la première pluie de la mousson où ils étaient* (ACDN, p. 1683) ». Mais ce phénomène, venant rompre avec les normes graphiques du scénario, est peu fréquent et il reste que ces notes n'emploient pas le « je », mais le « on » ou le « elle ». D'ailleurs, lors de la fameuse note de bas de page : « **Toute sa vie, même vieille, elle avait pleuré sur la terrible injustice dont leur mère avait été victime* (ACDN, p. 1623) », on ne sait si ce « elle » renvoie seulement à l'enfant (« L'enfant se tait. Elle s'empêche de pleurer. Elle pleure quand même * ») ou s'il ne permet pas également à la voix narrative de se désigner elle-même. La narration comporte donc elle aussi une part de confusion, mais dans une moindre mesure que dans le tome précédent, et il demeure que, contrairement à ce que l'on rencontre dans *L'Amant*, le discours de l'enfant de *L'amant de la Chine du Nord* est distinct de cette voix dite de l'auteur¹⁷³. En effet, en tant que scénario, ce dernier tome du cycle effectue un retour au discours rapporté entre guillemets et aux dialogues avec tirets : si le statut de la voix narrative est ambigu, le discours des personnages ne l'est pas : leurs *répliques* sont bien détachées de la narration.

Nous remarquons que, d'un tome à l'autre, l'élaboration du souvenir oscille entre l'emploi systématique du dialogue (*Les impudents*, *Un barrage contre le Pacifique*, *L'amant de la Chine du Nord*) et le recours à une voix intérieure unique dominant la scène du souvenir (*La vie tranquille*, *L'Amant*). Le temps de la narration de ces récits observe une alternance semblable. *Les impudents* est écrit au passé simple alors que, dans *La vie tranquille*, tant le récit d'événements que les monologues intérieurs sont narrés au présent de l'indicatif. Le narrateur de *Un barrage contre le Pacifique* emploie principalement le passé simple, tandis que la

¹⁷³ « L'auteur préfère cette dernière proposition », (ACDN, p. 1573).

voix de *L'Amant* non seulement instaure un présent de l'écriture (« Je me souviens mal des jours. L'éclairement solaire ternissait les couleurs, écrasait. Des nuits, je me souviens (A, p. 100) »), mais introduit l'événement relaté dans un présent où le passé paraît advenir : « Les yeux fermés, elle le fait. Lentement. Il veut faire des gestes pour l'aider. Elle lui demande de ne pas bouger. Laisse-moi. Elle dit qu'elle veut le faire. Elle le fait (A, p. 49) ». La scène semble échapper au monde des souvenirs et se produire, avec tout son impact, dans cette écriture. Dans *L'amant de la Chine du Nord* également, les événements ayant trait à l'histoire d'une famille française en Indochine se produisent sous nos yeux, au présent; cette actualisation du souvenir n'est cependant pas prise en charge de la même façon que dans *L'Amant*, en raison de la quasi-absence d'un présent de l'écriture. Le texte ne dit pas : « Je me souviens. C'est un portail », mais : « C'est un portail (ACDN, p. 1568) ». Certaines notes de bas de page suggèrent une action posée à partir des matériaux textuels, toutefois ce présent est conditionnel :

* En cas de cinéma à titre d'exemple

On filme la chambre éclairée par la lumière de la rue. Sur ces images-là on retient le son, on le laisse à sa distance habituelle de même que les bruits de la rue : de même que le ragtime et la Valse. On filme les amants endormis, Le Roman Populaire du Livre. (ACDN, p. 1610)

Ces notes, comme les descriptions, comme la narration entourant les dialogues, sont écrites au présent, pourtant chaque chose est à sa place. L'aspect formel du texte, répondant au code du script, fournit des indications précises sur les divisions fonctionnelles du texte : décor, environnement sonore, commentaire à l'intention du réalisateur, suggestion de plans en annexe. En général, les éléments constituant l'œuvre sont beaucoup plus facilement repérables que dans *L'Amant*.

L'Amant succède au *Barrage* et *L'amant de la Chine du Nord* à *L'Amant*. Pourtant, il nous apparaît pertinent de faire du dernier livre du cycle indochinois un prolongement du roman de 1950. *L'amant de la Chine du Nord* reprend des procédés narratifs développés dans *Un barrage contre le Pacifique* et les pousse plus loin. Les dialogues permettent de faire entendre les voix des autres membres de la famille, hors

de l'énonciation de la jeune fille devenue adulte. Le souvenir est mis en scène de façon à ce qu'on y assiste de l'extérieur, les intrusions de la voix que l'on associe à l'écrivaine sont discrètes et passagères, tout comme dans le *Barrage* où le point de vue du personnage identifié à l'écrivaine n'oriente que par moments la narration. Toujours sur le plan narratif, *L'Amant* développe ce qui est proposé dans *La vie tranquille*, et non ce que propose le tome qui le précède : les discours des personnages cèdent la place à une voix et à ses images, l'événement du souvenir n'existe pas en dehors de l'acte de se souvenir.

Tendances similaires

De ces observations se dégage une tendance générale, un déplacement de la prise en charge du souvenir, du personnage nommé vers la voix anonyme et du narrateur unique vers la polyphonie. La disparition progressive du narrateur enfant paraît s'accompagner de la perte de son point de vue. La focalisation interne privilégiant la perspective d'un seul personnage (la représentation de l'auteur étant jeune) est plus ou moins abandonnée au profit d'une focalisation externe, dont il faudra questionner la prétention à l'objectivité, et d'une focalisation multiple, le texte tâchant de plus en plus de situer le regard de l'autre, puis le discours de l'autre, jusqu'à la polyphonie.

Nous allons d'abord nous demander si la disparition ou l'absence¹⁷⁴ d'une narration par l'enfant et d'une focalisation interne via le personnage de l'enfant, au sens où l'entend Genette¹⁷⁵, entraîne nécessairement l'éradication de son point de vue

¹⁷⁴ On ne trouve pas de narrateur enfant comme tel dans *W ou le souvenir d'enfance*. Et dans le cycle indochinois de Duras, les narratrices les plus jeunes, que l'on rencontre au début du cycle, sont des adolescentes ou de jeunes adultes.

¹⁷⁵ Rappelons que Genette distingue narration et focalisation en ces termes : « [...] la plupart des travaux théoriques sur ce sujet [...] souffrent à mon sens d'une fâcheuse confusion entre ce que j'appelle ici *mode et voix*, c'est-à-dire entre la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* et cette question tout autre : *qui est le narrateur ?* — ou, pour parler plus vite, entre la question *qui voit ?* et la question *qui parle ?* » in *Figures III*, p. 203.

sur l'événement familial et historique. Il nous apparaît que si, de façon générale, la réécriture du souvenir d'enfance occasionne un changement de narration, soit pour une voix anonyme, soit pour une multiplicité de voix narratives, des éléments essentiels de la perception de l'enfant survivent à la disparition du narrateur enfant, et ce, même quand on ne repère plus, dans le cadrage du souvenir, les signes d'une focalisation interne. Quand le récit abandonne l'anecdote du souvenir d'enfance, quelque chose de l'expérience vécue par l'enfant persiste et vient s'inscrire dans la mise en scène de l'événement. Afin de dégager cette présence d'une marque laissée par l'expérience, s'accroissant alors que le narrateur enfant se retire, nous allons cibler un effet de lecture provoqué par le cadrage du souvenir : lorsque nous soulignons ce que le texte donne à voir, au-delà de la restriction du champ à « *qui parle* » et « *qui voit* », la représentation de l'événement faite par le narrateur adulte semble relever également de ce reste infantile.

Chez les trois auteurs, la reprise du souvenir comprend un jeu de mise à distance et de rapprochement qui a des conséquences directes sur le registre de ces œuvres littéraires, qui peut alors s'apparenter à celui du témoignage historique, où l'expérience intime rejoint l'expérience collective. Plongé dans l'action, le narrateur personnage des premières versions subit sans comprendre et semble moins en mesure de rendre compte de l'événement. La reprise permet soit de s'éloigner de cette subjectivité limitée pour embrasser du regard la scène (surtout si celle-ci représente un fait historique), soit d'ajouter au tableau déjà esquissé dans les tomes précédents ce qui a peut-être été vu par un autre personnage, non identifié à l'écrivain, cette mémoire potentielle venant enrichir le souvenir authentique. Qu'il s'agisse de se retirer de la scène ou de faire parler le mort, une plus grande objectivité nécessite une part d'imposture. Cependant, il n'est pas dit que le recours croissant à la polyphonie implique toujours la prétention de donner un meilleur accès à une vérité factuelle. Il arrive que l'autorité du témoin privilégié soit destituée, son discours étant qualifié de

délire; l'identification de l'enfant survivant à ce parent « fou » situe à nouveau le doute au cœur de l'énonciation du souvenir et participe de la quête, pour un sujet de l'écriture, de son image.

L'enfant disparu derrière la voix sans nom

On trouve dans *Le cirque de famille* une certaine représentation de l'enfance que l'on pourrait qualifier de conception idéalisée. Les deux premiers tomes contiennent de nombreux passages qui construisent cette image d'un temps d'innocence et de pureté, notamment ceux où l'enfant découvre émerveillé la beauté du monde.

Les branches des marronniers de la rue se rejoignent et forment une voûte. Entre ces arcades s'allongeaient des ogives que tapissaient des feuilles, tel du lierre. Toute cette architecture, les jours d'équinoxe, ou simplement les jours sans vent, était stable dans ses constructions hardies, seul le soleil plantait de temps en temps ses vaines banderilles à travers l'épais feuillage. Pénétrant à travers les entrelacs des branches torsées, elles frémissaient un certain temps sous l'effet de leur propre élan, puis elles se noyaient et sombraient sur le pavé turc comme une goutte d'argent liquide. (JC, p. 94)

Le narrateur de *Jardin, cendre* ne craint pas de céder au lyrisme et se permet parfois quelques excès : « Je tire des romans les mers, les océans, les cieux, les amours. Ô vie, ô monde, ô liberté ! Ô mon père ! (JC, p. 245) ». Les narrateurs de *Chagrins précoces* présentent des styles plus variés, mais usent régulièrement d'une prose poétique pour dépeindre une nature charmant les sens du petit Andi : « Une rose rouge écarlate flamboie comme un soleil couchant. Son parfum lui chatouille un instant les narines et l'enfant l'effleure du nez. La rose se désintègre aussitôt et l'air sent le piment rouge séché (CP, p. 54-55) ». Les envolées lyriques et les métaphores raffinées nous éloignent du parlé enfantin présent dans certaines nouvelles, car il est douteux qu'un enfant s'exprime ainsi : « [...] j'eus cette pensée : " Mon Dieu, comme je suis impuissant devant ces fleurs ! " (CP, p. 49) ». Néanmoins, ces passages concourent à produire un mythe autour de l'enfance, en cela que ces descriptions cernent une origine intacte. En effet, les nombreux portraits de scènes bucoliques présentent l'enfant dans une sorte d'éden, en harmonie avec la nature et les animaux :

Il suivait la rivière, vers Baksa. Dans l'air flottait l'odeur de l'ozone mêlée à celle du sureau en fleur. Les taupinières fraîches, avec leur terre rougeâtre, ressemblaient à des croûtes. Le soleil perça. Dans l'herbe s'allumèrent les renoncules. L'odeur de la camomille montait du champ alourdi d'une débauche de parfums. Il regardait son chien mordiller les primevères, le museau dégoulinant de bave verte. Il s'allongea alors lui aussi dans l'herbe, à plat ventre, à côté d'une taupinière qui fumait comme une galette. Il mâchonnait une tige d'oseille encore mouillée. (CP, p. 49)

De plus, les deux textes insistent sur la grande sensibilité de l'enfant, facilement bouleversé, facilement ému, sur sa naïveté qui le fait rougir quand on découvre son intérêt pour une camarade de classe. Telle une bête sans malice, pur comme le fruit de l'arbre¹⁷⁶, le petit Andi se livrait à des jeux avec cette fillette.

Nous nous regardions l'un l'autre comme on regarde des livres pornographiques et des planches d'anatomie, trouvant des comparaisons naïves avec les animaux et les plantes, comme les premiers hommes. Ah ! ces confidences, ce mystère ! Couverts d'un duvet doré comme des pêches, dépourvus encore du poil sombre de l'âge adulte, nous nous tenions l'un devant l'autre, dénudés comme des oranges pelées, dans un paradis dont nous n'allions pas tarder à être chassés. (JC, p. 149)

C'est cette enfance comme paradis perdu qui disparaît du cycle de Kiš lorsque le narrateur enfant et la focalisation par le biais de l'enfant sont remplacés par une polyphonie impliquant strictement des voix adultes. Ces paysages naturels, cette exaltation et cette naïveté attendrissante ne sont nullement présents dans *Sablier*.

Cependant, on décèle dans *Le cirque de famille* la présence d'une autre enfance, d'une enfance en reste dont la trace, à peine esquissée dans *Jardin, cendre*, s'inscrit en creux dans quelques nouvelles de *Chagrins précoces*, avant de se déployer dans *Sablier*. Persistant donc, et se faisant plus insistant à mesure que le cycle évolue, le reste infantile survit à l'abandon de l'enfance comme thématique. Le mot « infantile » évoque certes l'enfance et ce qui la caractérise, mais pour Freud, ce terme ne vise pas directement les événements passés, mais plutôt la marque laissée par ces événements dans le psychisme du sujet. L'infantile serait cette enfance oubliée mais toujours active, ces traces laissées par l'expérience et par la

¹⁷⁶ Dans le prologue de *Chagrins précoces*, toutefois, la représentation de l'enfant en fruit de l'arbre n'en fait pas un être sans tache : il est marqué au front de l'étoile.

réélaboration, c'est-à-dire une inscription aussi bien fantasmatique que mémorielle. Ces traces psychiques sont d'autant plus puissantes qu'elles sont hors d'atteinte de la conscience, ayant été refoulées par la défense du moi et de son idéal ou n'ayant jamais été de l'ordre du contenu conscient, parce que jamais liées à des représentations, jamais nommées.

Il faut comprendre l'oubli qui recouvre la petite enfance pas tant comme l'effet d'un refoulement indigné, d'une censure qui serait déjà tributaire d'une loi prescrite, mais plutôt comme la conséquence d'une *incompréhension* foncière, d'un abandon de la mémoire devant ce qu'elle n'a pu *saisir* faute de mots [...] ¹⁷⁷

L'importance que Freud accorde à l'enfance comme déterminant le psychisme adulte est telle que le terme « infantile » est souvent employé par les psychanalystes comme un synonyme d' « inconscient ». D'ailleurs, dès le cas de « L'homme aux rats », Freud affirme que « l'inconscient, c'est l'infantile en nous ¹⁷⁸ », ce qui signifie que l'infantile est l'enfance qui cause le sujet, ce sujet de l'inconscient qui a d'abord été à la merci de l'Autre, avant de traverser les affres de la sexualité infantile, l'Oedipe et son ambivalence, la castration symbolique, etc. De toute évidence, ce terme découle d'une vision de l'enfance très différente de celles qui l'ont précédée (si on pense par exemple à l'enfance représentée par les Romantiques¹⁷⁹), très différente de ce temps de bonheur insouciant dont chacun d'entre nous peut être nostalgique. L'infantile suppose une enfance comme lieu du trauma, une enfance comme trou dans l'histoire, manque à dire, non-savoir.

Pendant les années vingt, suite à la Première guerre mondiale, Freud développe ses théories sur le trauma qu'il conçoit alors comme un excès de tension

¹⁷⁷ Francine Belle-Isle, « Avant, ailleurs, nulle part. Quelque chose comme l'enfance... » in *Voix et images*, vol. 24, n° 73, automne 1999, p. 61.

¹⁷⁸ Sigmund Freud, « Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle. (L'homme aux rats) » in *Cinq psychanalyses*, Paris, P.U.F., 1977, p. 214.

¹⁷⁹ Pour les Romantiques, l'enfance est l'âge d'or de la vie : « L'enfance n'est plus une période qu'il faut oublier, renier, mais un moment de perfection regretté à jamais, « L'image de l'enfant chez les Romantiques » in Gilles Brougère, *Jeu et éducation*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 95. Brougère rappelle également que l'enfant apparaît aux Romantiques comme « représentant la nature et bon à la naissance », p. 93.

psychique : une excitation trop intense où une trop grande accumulation d'excitations atteint un degré tel que le psychisme est débordé. Freud reconnaît le prototype de cette situation traumatique dans l'*Hilflosigkeit*, l'état de détresse du nourrisson qui dépend entièrement d'autrui pour sa survie, impuissant qu'il est à accomplir lui-même l'action nécessaire à la satisfaction de ses besoins primaires. Au cours de ces premières années de dépendance, la détresse devant « l'accroissement de la tension du besoin » devient détresse face à « l'absence ressentie de l'objet » répondant au besoin¹⁸⁰, le trauma originaire (un *en trop*) étant alors vécu comme une perte (un *en moins*) laissant totalement démuni. Cette théorie distingue l'*infans* de l'enfant, l'*infans* étant le tout jeune enfant qui, plongé dans le réel, ne peut que hurler. Face à la faim, le froid, la douleur, l'*infans* ne dispose pas du langage pour appréhender son expérience, il ne possède pas les mots qui lui permettraient de se représenter ce à quoi il est confronté, et ainsi, échapper au réel : ne pouvant saisir l'événement, il est saisi par lui.

Ce qui caractérise ce premier temps de la vie ne serait donc pas une plénitude vécue dans l'ignorance du mal, mais une impuissance devant la perte, un état sans appel, dit Jacques Lacan : « C'est proprement ceci que Freud, parlant de l'angoisse, a désigné comme le fond où se produit son signal, à savoir l'*Hilflosigkeit*, la détresse, où l'homme dans ce rapport à lui-même qui est sa propre mort [...] n'a à attendre d'aide de personne¹⁸¹ ». Un sujet adulte peut se retrouver dans un état approchant de ce désarroi absolu lorsque fait irruption, dans son histoire, un événement non anticipé, un événement qu'il ne peut reconnaître et auquel il n'a pu se préparer, ne serait-ce que par l'angoisse; car « [l']angoisse déjà se déploie en laissant se profiler un danger, alors qu'il n'y a pas de danger au niveau de l'expérience dernière de

¹⁸⁰ *Id.*, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, P.U.F., 1981 [1926], p. 61.

¹⁸¹ Jacques Lacan, *Séminaire Livre VII : L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil, 1986, p. 351.

*l'Hilflosigkeit*¹⁸² ». Si ce qui se produit est de l'inédit au point qu'un danger ne peut être identifié, l'angoisse comme signal d'alarme ne peut opérer et le sujet vit ce que Freud désigne par le terme d'effroi :

Le terme d'angoisse désigne un état caractérisé par l'attente du danger et la préparation à celui-ci, même s'il est inconnu; le terme de peur suppose un objet défini dont on a peur; quant au terme d'effroi, il désigne l'état qui survient quand on tombe dans une situation dangereuse sans y être préparé; il met l'accent sur le facteur surprise. [...] il y a dans l'angoisse quelque chose qui protège contre l'effroi [...] ¹⁸³

Le trauma ne laisse pas le sujet dans la peur, mais dans la stupeur, sans affect, sans mot, sans réaction; dans sa manifestation première chez le sujet, le trauma est un déficit de la réponse. Il y a là « rencontre avec le réel sans le relais d'aucune médiation, entraînant une sorte d'épuisement des possibilités de réponse du sujet¹⁸⁴ ». Parce que l'effraction du trauma ramène le sujet vers l'état de détresse primordiale de *l'infans*, lui faisant revivre une vulnérabilité totale face à l'événement, le trauma est une expérience *désubjectivante*. Subissant le choc, le sujet renoue avec ce temps où il n'était pas encore sujet, où ce qui a été vécu « n'a pu être assumé pleinement par le sujet-de-la-parole¹⁸⁵ », ce temps où, sur le coup, il ne pouvait poser un mot, même inadéquat, entre le réel et lui. Si le trauma est dévoilement du réel, c'est qu'il confronte à ce qui échappe au langage, au code, à ce qui est non symbolisable, irréprésentable.

Nous posons que la reprise du souvenir dans les œuvres de notre corpus inscrit une enfance comme lieu de trauma, dans le but de démontrer que ces textes mettent en scène une part de l'expérience qui n'a pu être assimilée, intégrée, l'événement demeurant partiellement ou complètement soustrait à la nomination, au jugement et au ressenti. Il nous apparaît que la reprise ou le remaniement du souvenir

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Freud, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », p. 56.

¹⁸⁴ François Ansermet, « Trois questions sur le traumatisme » in *La petite Girafe*, n° 13, mars 2001, p. 89.

¹⁸⁵ Jacques Cardinal, « Rêver l'enfance » in Jacques Cardinal (dir.), « Rêver l'enfance, littérature et psychanalyse », *Voix et images*, vol. 24, n° 73, automne, 1999, p. 33.

déplace l'enjeu du récit : il ne s'agit plus tant de raconter une histoire que de témoigner d'une rencontre avec un réel dépassant ce qu'on peut en dire, en penser, « [...] un réel sans savoir possible mobilisable¹⁸⁶ ». Dans son aboutissement, le souvenir d'enfance implique, chez les trois auteurs¹⁸⁷, le « surgissement d'un inconnu non éprouvé¹⁸⁸ ».

Danilo Kiš place son personnage de l'enfant devant un inconnaissable lié à la mort, et ce, dès son premier livre autobiographique, *Jardin, cendre*. Le narrateur Andréas Sám y raconte comment, à la suite de l'annonce faite par sa mère de la mort d'un oncle, il a été conduit à prendre conscience de la mortalité de ses proches, puis de sa propre mortalité.

Le mot de mort, graine divine, que ma mère sema ce matin-là dans ma curiosité, commença soudain à absorber tous les sucs de mon âme, sans que j'eusse tout d'abord conscience de son débordement. Les conséquences de cette grossesse prématurée ne se firent pas attendre : la tête me tourna et je fus pris de nausée. (JC, p. 99)

Au haut-le-cœur s'ajoutent une « frayeur étrange » et « une souffrance jusque-là inconnue », jusqu'à ce que la pensée de la réalité de la mort s'impose, suscitant une angoisse qui causera éventuellement à l'enfant de l'insomnie.

[...] ce que j'avais pris tout d'abord pour une illusion était bel et bien la réalité. Cette expérience me disait clairement que je mourrais un jour, ainsi que ma mère, mon père et Anna, ma sœur. Je ne pouvais pas imaginer comment mourrait un jour ma main, comment mourraient mes yeux. (JC, p. 100)

La mort comme irreprésentable est peut-être présente, mais nous dirons qu'elle est présente comme thème. En effet, l'effroi semble apprivoisé par tous ces détails donnés par le narrateur sur l'évolution de sa pensée, de ses sentiments. Dans ce mélange de philosophie et de psychologie qui caractérise le premier des trois tomes

¹⁸⁶ François Ansermet, « Trois questions sur le traumatisme » in *La petite Girafe*, n° 13, mars 2001, p. 90.

¹⁸⁷ Chez Marguerite Duras, nous ne repérons pas une évolution linéaire, un mouvement téléologique visant un aboutissement, mais plutôt un mouvement d'oscillation. Nous verrons que le travail d'écriture auquel nous faisons allusion ici correspond davantage à *La vie tranquille* et à *L'Amant* et non au dernier tome du cycle que nous associons à l'autre pôle de l'oscillation.

¹⁸⁸ François Ansermet, « Trois questions sur le traumatisme », p. 92.

écrits par Kiš, il est bien question d'une grande frayeur et d'une vulnérabilité devant l'inéluctable, mais la peur paraît intellectualisée, car décortiquée et expliquée, et la mort semble n'être qu'un sujet de réflexion sur lequel le narrateur de *Jardin, cendre* s'attarde.

C'est une toute autre mise en scène de la rencontre de l'inconnu que l'on retrouve dans une nouvelle de *Chagrins précoces*, lors du récit d'un « événement ».

Le désir de ne pas manquer l'événement auquel étaient mêlées des personnalités de la rue, toutes plus ou moins connues de moi, ainsi que mon intention secrète de dénouer l'écheveau de tous les événements qui avaient envahi ma vie ces derniers temps me poussaient à me joindre courageusement à la foule de ceux qui couraient à perdre haleine et qui m'entraînaient avec eux. (CP, p. 30)

Est-ce une épreuve de course, une fuite devant le danger ? Est-ce le récit d'un drame, d'un jeu ? Jamais le narrateur, qui a participé à cet événement, ne le nomme. Seul le titre de la nouvelle nous renseigne : « Le pogrome ». Or, la nouvelle ne présente pas ce que le lecteur attend d'un tel titre, ce que le mot « pogrome » évoque, un massacre visant des juifs. Il n'est pas question de juifs : en fait, il n'est même pas question de victimes, de gens se faisant attaquer ou déposséder. L'attention est portée plutôt sur des objets se trouvant sur le chemin de la foule en marche.

L'air sentait le pétrole et le savon, et de la gueule béante de l'entrepôt s'échappaient des nappes de parfums les plus divers annonçant les oranges et les citrons, les savons de toilette et les épices. Puis dévalèrent, dans un pauvre concert de bruits de tôle, des boîtes de conserve carrées qui lançaient dans l'obscurité l'éclat inoffensif de leur fer-blanc, quelques couteaux de table, des lots de bougies enveloppées dans du papier d'emballage et qui tintaient comme des paquets d'os secs, des pommes qui tombaient avec un bruit sourd, immédiatement broyées sous les pieds, comme mâchées. (CP, p. 31)

À l'entrée de cette gueule béante, ce ne sont pas des corps qui sont broyés, mais des pommes, les paquets d'os sont des bougies et le fer-blanc a un éclat inoffensif. Les mots employés pour décrire ces objets évoquent un danger, mais les objets visés par ces mots semblent en eux-mêmes saboter cette impression de danger, tant ils sont anodins, quotidiens : des pommes, des boîtes de conserve, etc. Il en résulte une impression de familier inquiétant, et ce qui suit dans la nouvelle ne dissipe nullement le malaise, au contraire : « De la farine flottait dans l'air comme de la poudre de riz,

se déposant sur les sourcils et donnant aux gens un air solennel, mais un peu bouffon, un air de fête (*CP*, p. 31) ». Puis, une « balle de toile fleurie » s'enroule autour des têtes « comme des serpents dans la nuit du nouvel an ». Plus la masse se laisse aller à l'exubérance, plus l'événement prend des allures de fête, jusqu'à cette dernière image de la nouvelle, celle de confettis lancés : « [...] Monsieur Anton, un contrôleur des finances, qui, juché sur un tonneau, exultait en lançant des poignées de confettis (*CP*, p. 32) ».

Dans le portrait de ces gens connus de l'enfant, on chercherait en vain l'image du bourreau. Lorsque les premières rangées de la foule sont écrasées contre la porte close, ce sont eux qui semblent victimes de violence : « [...] il s'ensuivit un tapage infernal, des cris et des bâtons brandis, des piétinements et des appels au secours ». Les seuls cris, les seuls appels à l'aide mentionnés dans ce récit sont ceux des pilliers qui adoptent, pour rentrer chez eux, une posture presque attendrissante : « [...] serrant dans leurs bras, comme s'ils portaient un enfant, leur précieux butin (*CP*, p. 32) ». De plus, les gestes posés par les participants à ce pogrome ne sont pas dénués de sensualité : « Une femme déchira de ses dents un rouleau de soie qu'elle sortit de sous son manteau. À la lumière de l'allumette qui lui éclaira un instant le visage, j'entrevis ses dents vermeilles dans le reflet de la soie (*CP*, p. 31) ». L'enfant est dans l'impossibilité de reconnaître l'ennemi dans le voisin, dans le notable, dans le visage connu, car l'étrange lui est donné attaché au familier, dans cette contradiction que Freud a repérée comme étant source d'angoisse (*das Unheimliche*¹⁸⁹) : l'inquiétude le saisit alors qu'il est entouré d'objets et de visages connus.

L'enfant espérait qu'en suivant la foule il arriverait à comprendre la situation qui est la sienne et celle de sa famille. Il souhaite « dénouer l'écheveau » des

¹⁸⁹ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985 [1919], p. 209-263.

événements¹⁹⁰ et « saisir ainsi le sens de ce qui [l']avait profondément ébranlé les derniers jours et que [s]a mère ne savait pas [lui] expliquer (CP, p. 30) ». Ce n'est pas le premier événement étrange auquel l'enfant assiste, la surprise n'est donc pas totale. Il y a une part d'anticipation, cependant, l'enfant ne sait pas ce qui se passe et n'est pas vraiment plus éclairé à la fin de la nouvelle. Il a conscience d'un danger, mais il ignore la nature de ce danger, sa raison d'être, la logique derrière les agissements de la population locale, et ses parents ne veulent ou ne peuvent le renseigner. Certes, la scène n'est pas complètement désaffectée, mais il y a bien un *reste à éprouver* : le narrateur mentionne qu'il a peur (« Effrayé, je regardais...»), oui, mais peur de quoi ? Peur de confettis lancés ? Peur d'une boîte de pâtes qu'une femme lui remet et dont il ne sait que faire : « [...] une étiquette multicolore où était écrit en grandes lettres rouges SPAGHETTI À LA MILANESE (CP, p. 32) » ? Ce nom en majuscules paraît se détacher du texte et, ce faisant, souligner davantage l'absence de nomination de l'événement dans le corps du texte. L'enfant n'a pas de mot pour nommer ce dont il a peur, sinon le nom très commun d'un objet qu'il n'ose ni ramener avec lui, ni laisser derrière. L'observation minutieuse, le listage des objets, toute cette attention portée aux détails ne lui permettent pas de déterminer ce qui a lieu sous ses yeux, comme s'il était trop près pour voir.

Cette vision au ras du sol du narrateur qui dit se faufiler entre les jambes et sous les jupes des femmes l'apparente à un petit animal. Dans une autre nouvelle de *Chagrins précoces*, « Les poires », Andi est comparé à un chien par une des personnes qui l'emploient (généralement pour les tâches les plus ingrates) :

« Tiens ! » dit madame Molnár, la nouvelle patronne de l'enfant, « le petit Sám trie les poires, Dieu me pardonne, comme un chien, au flair. Nous devrions le prendre à la chasse. Nous manquons justement de bons chiens. » (CP, p. 60)

¹⁹⁰ Aucun repère chronologique ne permet de déterminer si le narrateur fait allusion aux Journées froides de janvier 1942, ou à la scène de lynchage décrite dans *Jardin, Cendre*, ou à un tout autre événement.

L'avant-dernière nouvelle du recueil s'intitule « L'enfant et le chien ». La première partie, sous-titrée « Un chien qui parle », est un récit d'enfance écrit au « je », au présent, qui commence par « Je suis né [...] ». On pense un instant que l'auteur a finalement adopté un modèle traditionnel, puis on se ravise : il s'agit du récit d'enfance d'un chien. Ce récit est suivi d'une lettre d'Andréas Sâm à M. Berki (le propriétaire du chien pour lequel il s'est pris d'affection) et de la réponse de celui-ci. Berki annonce à Andréas que le chien s'est laissé mourir après leur séparation, et lui propose d'écrire une rédaction à propos de cet animal qu'il a tant aimé, ce qui nous laisse penser que le texte « Un chien qui parle » est en fait une rédaction d'Andréas. Les propos vraisemblablement attribués par Andi à l'animal, dans cette petite biographie, viennent souligner l'association entre l'enfant et le chien déjà suggérée dans la nouvelle « Les poires ».

Je pense ne pas me tromper en disant que lui et moi étions semblables en beaucoup de points : la paresse, l'indiscipline, la fidélité et la soif d'aventures. Je pense ne pas mentir en disant que cet enfant avait en lui quelque chose de canin : pour ce qui est de son flair et de son extrême sensibilité aux odeurs, je suis sûr de ne pas me tromper. La solitude et la tristesse liaient nos vies. Sa nostalgie de son père et mon regret de ma famille créaient entre nous une sorte d'amitié fondée sur nos affinités électives. (CP, p. 83).

De toute évidence, l'enfant de *Chagrins précoces* s'est fortement identifié à cet animal¹⁹¹. Il demande à Berki de parler au chien « lentement comme à un enfant (CP, p. 86) », afin que l'animal comprenne. L'enfant sent comme le chien, le chien parle comme l'enfant. Dans *Jardin, cendre*, le narrateur emploie fréquemment le mot « enfant » à propos du chien (le chien est un de ces « enfants trouvés », ses gémissements sont des « pleurs d'enfant (JC, p. 216) ») et se compare lui-même à un chien, par exemple en se disant « essoufflé comme un jeune chien (JC, p. 243) ». L'enfant s' imagine que le chien a été mis au monde par une femme de sa connaissance : de son point de vue, les différences entre l'humain et l'animal sont ignorées, au point que son chien et lui semblent parfois interchangeables. D'ailleurs, dans *Jardin cendre*, ce n'est pas Andi qui pleure le départ du père, ce n'est pas

¹⁹¹ Il y aurait d'autres occurrences à citer, où l'enfant se compare ou est comparé à un chien, mais nous pensons que les citations incluses suffisent à rendre convaincante notre proposition.

l'enfant qui devine que ce départ sera définitif, mais le chien : « [...] la veille du départ de mon père, Dingo hurla toute la nuit de façon sinistre et douloureuse, comprenant ce que nous perdions et pressentant le silence qui, comme la cendre, allait s'abattre sur notre foyer... (JC, p. 223) ». C'est le chien qui pardonne au père et non l'enfant, et le dernier geste du père ira vers la petite bête dotée d'intelligence¹⁹² :

Il trotta quelque temps derrière le chariot des tsiganes, puis, à un moment donné, il s'approcha de la voiture et regarda mon père dans les yeux, d'un regard de côté, en lui pardonnant toutes ses offenses. « Voyez, dit alors mon père, en feignant de n'avoir pas jusqu'ici remarqué la présence du chien, voyez, il n'y a personne pour accompagner Edouard Sam au cimetière, au Golgotha. Seul un pauvre chien trotte à sa suite. Un pauvre chien intelligent », et il allongea la main hors de la charrette, mais la retira aussitôt sans toucher le chien, fidèle à lui-même jusqu'au bout. (JC, p. 223-224)

Il nous apparaît que cette association entre le chien et l'enfant (on pourrait parler d'un transfert sur l'animal), que construisent les textes autobiographiques de Kiš, sert, entre autres¹⁹³, à soutenir la représentation de l'enfance comme lieu de trauma, le récit ne s'efforçant plus alors d'expliquer l'événement, mais de souligner une incompréhension face à cet événement. À l'image que l'on se fait de la pensée d'un petit animal, l'enfant du *Cirque de famille* capte une foule de données sensorielles sans avoir les références pour interpréter ces données. La perception très vive de son environnement se heurte à un manque de savoir, de ce savoir qui permettrait une saisie de l'événement, notamment en tant qu'événement historique. Dans ses entretiens, Danilo Kiš évoque son enfance en caractérisant le regard qu'il posait à l'époque sur la guerre :

¹⁹² Nous insistons ici sur une représentation de soi en tant qu'animal, en tant que chiot ayant des limites cognitives, et sur les implications de cette association sur l'autorité narrative. Mais il ne faudrait pas oublier que ce chien est intelligent, qu'il parle ! Andi ne comprend pas ce qui se passe autour de lui, mais il écrit des rédactions scolaires, il raconte ses aventures à ses camarades. L'enfant-chien est doué de la parole et peut décrire en détail ce dont il est témoin, à défaut de pouvoir l'expliquer. Notons enfin que cette figure du chien parlant (récurrente chez Kiš) acquiert un caractère sacré dans *Encyclopédie des morts*, avec la nouvelle « La légende des dormants ». Voir Danilo Kiš, *Encyclopédie des morts*, Paris, Gallimard, 1985 [1983], p. 69-93.

¹⁹³ Nous reviendrons plus loin sur le traitement de la disparition du père dans *Le cirque de famille* et sur la relation du père avec ses enfants. Commenter davantage ces citations nous éloignerait de notre propos.

Étant juif ou demi-juif (ce qui était la même chose) pendant la guerre, dans la Hongrie fasciste, j'étais mis quotidiennement dans des situations humiliantes, dans une existence dominée par la peur, la faim et le sentiment d'injustice. Il ne faut pas oublier que je regardais le monde avec les yeux d'un enfant et je n'avais donc pas de concepts philosophiques, historiques ou logiques pour expliquer cette situation, la cause des calamités qui me frappaient ainsi que ma famille.¹⁹⁴

L'enfant de la nouvelle « Le pogrome » ne peut opérer de mise à distance nécessaire à la réflexion. Sans recul, il voit tout et pourtant ne voit pas, ne peut tirer de conclusion, poser un jugement. Une sensibilité exacerbée lui permet d'accumuler des sensations intenses et variées (odeurs, textures, etc.), mais il semble incapable d'organiser ces informations afin qu'elles fassent sens pour lui, ne serait-ce que pour les remettre dans un ordre logique de cause à effet. À propos du massacre de familles juives et serbes de Novi Sad, ayant eu lieu alors qu'il avait près de six ans, Danilo Kiš explique qu'à cet âge il ne pouvait lier les événements entre eux de façon à anticiper, prévoir, faire face :

Si j'avais été capable à l'époque de faire un lien entre certains événements et certains changements qui étaient survenus, je n'aurais peut-être pas été pris au dépourvu. Il y avait eu certains signes avant-coureurs, en premier lieu nos fréquents changements d'adresse. [...] Mais ce sont là des références ultérieures qui replacent dans un cadre temporel des événements qui, à l'époque, résonnaient en moi en dehors du contexte à la fois de l'espace et du temps : ce n'était que les tremblements d'un chiot. À l'époque, j'ignorais tout du jour, de l'année, du siècle où nous vivions. C'est pourquoi je parle plus volontiers par images.¹⁹⁵

« Les tremblements d'un chiot », n'est-ce pas justement ce que le récit d'enfance de Kiš cherche à reproduire avec « Le pogrome » et en mettant en scène un jeune chien observant le quotidien de la guerre, la misère et les persécutions, et tentant en vain de justifier les événements qui le touchent de près : « [...] je ne comprenais pas très bien ce qui se passait autour de nous (*CP*, p. 79) ». Ce chien qui parle essaie de s'expliquer pourquoi on a noyé ses petites sœurs dans la rivière (ce qui l'a également privé de sa mère, morte de chagrin) et comment, orphelin de mère et n'ayant jamais connu son père, il a été vendu à M. Berki. À peine a-t-il trouvé un repère stable dans son amitié avec Andi, qu'il doit à nouveau faire face à une perte incompréhensible, alors que la

¹⁹⁴ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 155-156.

¹⁹⁵ *Id.*, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 179.

famille Sám quitte brusquement la région. Tout comme le chiot n'avait pas de possibilité d'intervention lors de la séparation avec sa mère et ses sœurs, on ne lui laisse pas le choix de suivre ou non Andi dans son exil. Tout au long de son récit, le chien est un témoin privilégié mais impuissant devant les événements pénibles qui s'accumulent.

Dans le dernier tome du cycle, un chien apparaît à quelques endroits, mais sans qu'un discours ou un point de vue sur l'événement lui soit attribué. L'animal n'est qu'un objet parmi d'autres dans la scène, ce qui n'est pas en soi surprenant; or, il en va de même pour l'enfant : « À une dizaine de mètres de [l'homme], accoudée au parapet de pierre, se tient une femme ainsi qu'un petit garçon de cinq ou six ans et une fillette un peu plus grande (S, p. 275) ». En effet, dans *Sablier*, le fils de E.S. est davantage une donnée biographique qu'un personnage : « [...] le père (53), la mère (40) et deux enfants (9 et 7) [...] (S, p. 310) »; il ne participe à l'action qu'en un seul endroit du livre, lorsqu'il guide son père en le tirant par la canne (du moins on suppose qu'il s'agit de lui¹⁹⁶); et son importance n'apparaît qu'à la toute fin du récit quand, dans les dernières pages des « Carnets d'un fou », il est désigné comme l'héritier des écrits de son père : « Peut-être est-ce mon fils qui publiera mes carnets [...] (S, p. 482) ». Si le texte fait bien allusion à l'existence de l'enfant, le regard particulier que celui-ci pose sur le monde n'est pas explicitement sollicité par la narration. Pourtant, le point de vue de l'enfant présenté dans les premiers tomes, notamment à travers l'association au chien, participe selon nous de l'élaboration de *Sablier*, en cela qu'il correspond à la position dans laquelle le texte place le lecteur. Nous pensons que ce qui est donné à voir au lecteur de *Sablier* tend à provoquer une impression comparable à celle qui habite Andi face à la guerre et à son quotidien devenu fantastique; c'est-à-dire l'impression d'être devant un réel pervers où le tableau familial est envahi d'étrangeté, l'impression d'accumuler une foule de

¹⁹⁶ « Un gamin surgit brusquement de la tourmente, juste devant sa canne; la canne est pointée vers la poitrine du petit garçon », (S, p. 377).

données sans pour autant trouver accès à un savoir sur l'événement (un savoir permettant de le mettre à distance, de le *voir*). Le lecteur devient cet enfant-chiot, égaré et confus, à la recherche d'un mot manquant.

L'alternance des narrations¹⁹⁷ est certes déstabilisante, mais l'incompréhension, ou encore le retard dans la compréhension de l'événement représenté, est suscitée non pas tant par cette fragmentation du récit que par une lacune inhérente à chaque narration, une défaillance sur le plan de la transmission du savoir, une incomplétude que ne vient jamais totalement combler la juxtaposition des fragments, le tout n'offrant pas de réponse dernière, de sens globalisant. Comme le remarque très justement Alexandre Gefen, chez Kiš, la totalité ne se veut pas totalitaire, l'écrivain souffrant d'une « hantise de l'unité et de l'homogénéité »¹⁹⁸. Les différentes narrations se recoupent, traitant des mêmes événements, accumulant les points de vues (et donc les versions) sur un même événement, sans pour autant produire une image claire et fixe de l'événement : la présence de plusieurs facettes ne permet pas pour autant de reconstituer une représentation complète¹⁹⁹. Les reprises

¹⁹⁷ Prologue, Tableaux de voyage (I), Carnets d'un fou (1), Instruction (I), Carnets d'un fou (II), Instruction (II), Carnets d'un fou (III), Tableaux de voyage (II), Carnets d'un fou (IV), Audience du témoin (I), Instruction (III), Tableaux de voyage (III), Audience du témoin (II), Tableaux de voyage (IV), Instruction (IV), Carnets d'un fou (V), Lettre ou table des matières.

¹⁹⁸ Alexandre Gefen, « La fiction thaumaturge. Éthique et poétique dans l'œuvre de Danilo Kiš » in Alexandre Prstojevic (dir.), *Temps de l'Histoire. Études sur Danilo Kiš*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 95-109.

¹⁹⁹ Nous songeons ici à ce que Paul Veyne écrit à propos du traitement de l'événement historique comme d'un objet géométrique : « Il faut alors ajouter que, quoi qu'on dise, [les événements] n'existent pas non plus à la manière d'un " géométral " ; on aime à affirmer qu'ils existent en eux-mêmes à la manière d'un cube ou d'une pyramide : nous ne voyons jamais un cube sous toutes ses faces en même temps, nous n'avons jamais de lui qu'un point de vue partiel ; en revanche, nous pouvons multiplier ces points de vue. Il en serait de même des événements : leur inaccessible vérité intégrerait les innombrables points de vue que nous prendrions sur eux et qui auraient tous leur vérité partielle. Il n'en est rien ; l'assimilation d'un événement à un géométral est trompeuse et plus dangereuse que commode », Paul Veyne, *Comment on écrit l'Histoire*, Paris, Seuil, 1971, p. 58. Lorsque Alexandre Prstojevic cite ce passage du livre de Veyne, c'est pour s'en distancer, pour expliquer en quoi malgré tout, chez Kiš, « l'alternance de plusieurs points de vue contribue à une meilleure compréhension du réel », Alexandre Prstojevic, *Le roman face à l'Histoire*, p. 262. Nous voulons plutôt démontrer ici que les divers points de vue complexifient la représentation du réel, qu'ils

internes à l'œuvre clarifient quelques éléments, bouchent quelques trous, mais creusent aussi de nouveaux doutes.

C'est d'ailleurs ce qu'annonce le « Prologue » de *Sablier*. Dans une pièce sombre où une chandelle est sur le point de s'éteindre, des ombres flottent, ondulent, tremblotent et se brisent. De ce vacillement constant du lieu et des objets qu'il abrite, émerge une forme double : comme deux profils se faisant face, découpant ainsi la forme du « vase-sablier ». On imagine que les visages sont séparés par un miroir, mais le narrateur anonyme précise : « un miroir double en fait, pour que les deux visages soient réels (*S*, p. 259) ». Le dédoublement soulève la question de la nature des éléments : lequel est réel, lequel est reflet ? Le texte répond par une généralisation qui nourrit l'indétermination, et ce faisant, oriente la lecture de l'œuvre : de cette multitude d'ombres renvoyant les unes aux autres, toutes sont des reflets, toutes sont réelles.

La narration des « Tableaux de voyage » ressemble à celle du prologue, c'est-à-dire qu'une voix anonyme décrit une scène de l'extérieur, sans y prendre part, sans nommer les personnages ni rapporter leurs discours. Chacun des quatre blocs est divisé en plusieurs fragments dont l'enchaînement implique des changements abrupts de lieu et, vraisemblablement, de temps. La seule constante est la présence de « l'homme » que chaque fragment situe dans l'espace dès son ouverture : l'homme est debout à la fenêtre, l'homme est allongé sur le lit, l'homme est debout devant la porte, etc. L'énumération détaillée de tout ce qui constitue la scène ne permet pas nécessairement au lecteur de déterminer ce qui a lieu, l'action mise en scène, sa finalité, ses enjeux. Nous pensons, entre autres, au fragment débutant par « L'homme est assis sur un bloc de pierre au bord de la route (*S*, p. 272) ». À la description minutieuse de cette pierre, succède celle de la route, puis celle de la nature et du

opacifient cette image de la réalité, et que si la multiplication des points de vue permet une autre saisie de l'événement, cette saisie n'est pas de l'ordre de la *compréhension*.

paysage, des bâtiments environnants et d'un bateau amarré, puis viennent la description de la mer et la liste de tous les déchets charriés par les vagues. Ensuite, seulement, il est spécifié qu'une femme se trouve également dans la scène, ainsi que deux enfants, et un autre homme. Cet autre homme est tourné vers « ceux qu'il a conduits jusque-là ». C'est alors qu'une action semble prendre place. L'autre homme se tourne vers l'horizon, « sûrement » pour regarder le coucher de soleil, alors que l'homme, lui, regarde « sans doute » le coucher de soleil et que la femme regarde l'homme (*S*, p. 276). Qu'est-ce que ce tableau représente exactement ? Il faut avoir lu *Chagrins précoces* ou *Jardin, cendre* pour reconnaître la famille Sám, probablement en voyage; et encore : s'agit-il d'un voyage de plaisance, d'une fuite; vont-ils prendre un bateau, viennent-ils d'en descendre; qu'est-ce que ces personnages attendent au bord de cette route ? De même dans ce fragment où l'homme se cache d'une femme venue porter une enveloppe : qui est cette femme, pourquoi s'en cache-t-il et que contient l'enveloppe; qui sont ces hommes qu'il rencontre dans la forêt; pourquoi creuse-t-il le sol pour dégager des briques ? Dans ces tableaux, les êtres et les choses sont présentés avec une foule de détails, mais sans les commentaires attendus, sans explication satisfaisante pour le lecteur.

Dans les chapitres « Instruction », une série de questions visent un individu qui, cette fois, est désigné par l'abréviation E.S., ce qui permet de le lier au personnage d'Édouard Sám des premiers tomes. Cependant, on ne sait pas qui questionne à son propos et, surtout, on ne sait pas qui répond aux questions, quelle est la source de l'information contenue dans ces pages. Les questions sont précises, claires, directes, le ton est poli (un vouvoiement), sans affectation aucune, évoquant le registre officiel, le document d'archive :

E.S. a-t-il postdaté sa lettre ? [...]
 Lui était-il déjà arrivé de postdater un document ? [...]
 A-t-il répondu de l'un de ces actes ? [...]
 E.S. conservait-il dans ses documents une trace de ses délits ? [...]
 Citez le texte intégral de l'arrêté mentionné. (*S*, p. 284-285)

Les réponses sont laborieuses, certaines s'étendant sur plusieurs pages, et détaillées au point de créer une impression d'exhaustivité.

Qu'est-ce qui attirera son regard dès qu'il s'assit ?

Une énorme jambe de plâtre qui se balançait du porte-bagages en bois, à cinq ou dix centimètres au-dessus de son nez, et sur laquelle étaient crayonnés des nymphes, les organes sexuels féminins et masculins, des croix gammées et des croix fléchées, ainsi qu'un cœur percé avec les noms des heureuses élues.

Citez-les.

Marica, Anna, Fannika, Ursula, Dorotya, Rozika, Gretchen, Juliska, Pandora, Ilonka, Lili, Lulu, Hajnalka, Milena, Grazia, Melania, Piroška, Katia, Anita, Lana, Helena, Romy, Ingrid, Cora, Bella, Erzsébet, Tatiana [...] (S, 317)

Aucune hésitation dans la voix qui répond : le savoir paraît immédiatement disponible et nullement limité par un point de vue. En effet, non seulement ces chapitres « Instruction » offrent un aperçu de ce qui se déroule dans la conscience du personnage, mais le lecteur apprend aussi ce que E.S. ne pouvait savoir : par exemple, comment est mort le mari d'une femme qui est dans le même train que lui, ou encore, qui observe E.S. alors que celui-ci observe la passagère (S, p. 317).

Toutefois, il faut préciser que si cette voix omnisciente livre une information très complète, elle ne permet pas toujours de distinguer ce que subit le personnage à l'état de veille de ses aventures vécues en rêves et des hallucinations causées par l'ivresse. L'épisode de E.S. avec la pièce de viande, alors qu'il se fait attaquer par une meute de chiens affamés en revenant du boucher est d'abord présenté comme un souvenir qu'il tente de reconstituer, puis comme un cauchemar : E.S. aurait rêvé qu'on lui dévorait le foie et le cœur. Mais l'hypothèse du cauchemar n'explique pas que la viande ait disparue. Des lambeaux retrouvés laissent penser que la scène avec la meute de chiens pourrait avoir eu lieu, aussi invraisemblable qu'elle paraisse. Il en va ainsi pour tous les contenus à caractère violent des chapitres « Instruction » : ils semblent irréels, cauchemardesques, voire ridicules. Quand on lui demande quelles connaissances ont évoquées E.S. et son ami Gavinski, la voix anonyme répond par une série de meurtre, viol, mutilation, accident, suicide, acte de folie, maladie et autres malheurs s'étendant sur quatre pages du texte. Le recours rigoureux à certaines

données objectives (date, lieu, nom et occupation) donne l'impression d'une liste officielle, mais il n'empêche que l'accumulation de catastrophes saugrenues fait peu à peu glisser le ton du tragique au comique : « [...] Mlle Magdalena Ivanovic, coiffeuse, qui fit une fausse couche pendant le bal des cheminots pour le nouvel an 1939 [...] » (S, p. 327) ». Ces victimes, parmi lesquelles figure Karlo Stajner (l'auteur de *Sept mille jours en Sibérie*), prennent place, dans ces chapitres, aux côtés de morts rêvées par E.S. (le rêve du cœur dévoré et le rêve des voleurs d'os (S, p. 333)) ou imaginées par lui : il invente des communiqués de presse, l'un relatant la mort de sa femme et de ses enfants, ayant succombé au froid et à la faim, l'autre relatant sa propre mort dans l'effondrement d'une maison, et un autre encore le déclarant coupable de l'assassinat des membres de sa famille qui lui refusent assistance (S, p. 310, p. 343 et p. 430) . La voix qui interroge semble se détourner de plus en plus des faits pour s'intéresser aux rêveries de E.S., à ce qu'il imagine, ce qu'il suppose : « Qu'est-ce qui lui paraissait possible ? » (S, p. 357) ». Les questions des derniers chapitres « Instruction » ne visent pas tant ce qui s'est passé que ce qui aurait pu se passer (au conditionnel : quel aurait été... quel serait...) et s'attardent sur des œuvres de fiction, des tableaux, des romans. Ainsi, ces quatre interrogatoires (« Instruction (I) », « Instruction (II) », « Instruction (III) » et « Instruction (IV) ») rassemblent sur un ton protocolaire des listes de données qui semblent tirées d'archives, tout en accordant manifestement une grande valeur au fantasme et à l'invention.

Les chapitres « Audience du témoin », eux, n'accordent aucune importance aux rêves et aux suppositions de E.S. : les faits, rien que les faits. C'est maintenant E.S. qui répond aux questions le concernant, et la voix qui l'interroge ne le laisse nullement digresser. Ses réponses sont très courtes, tout comme les questions, et leur enchaînement ininterrompu (sur quarante pages dans « Audience du témoin (I) ») procure à ces chapitres un rythme effréné :

Que vouliez-vous faire chez le pape ?
 Je voulais un extrait de baptême pour les membres de ma famille.
 Combien avez-vous payé ?
 Le prix des timbres fiscaux.
 Nous vérifierons vos allégations.
 Deux pengös pour chaque extrait de baptême.
 Êtes-vous entré dans l'Église ?
 Non.
 Donc, c'est le pape qui vous a remis les extraits ?
 Oui.
 Il vous les a donnés dans son appartement, oui ou non ?
 Oui. (S, p. 402)

Plus encore que le texte des chapitres « Instruction », ces longues colonnes de questions / réponses ont l'apparence d'un compte-rendu officiel. Tant la forme que le contenu abordé (des événements ayant eu lieu plutôt que des événements imaginés par E.S.) annoncent au lecteur que la lumière va enfin pouvoir être faite sur les événements concernant E.S. Cependant, dans les deux chapitres « Audience du témoin », les voix sont beaucoup moins objectives que dans les quatre chapitres « Instruction ». D'abord, la voix qui interroge n'est plus aussi impersonnelle. Elle se désigne elle-même, parfois au « nous » et parfois au « je » (ce qui suggère un individu interrogeant au nom d'un groupe, d'une organisation) :

Seriez-vous capable d'adapter certains des appareils de la firme Mepol ?
 Installer des téléphones ?
 Vous m'avez très bien compris.
 J'en serais incapable. Tout ce qui est technique...
 Peut-être sauriez-vous employer ces boîtiers à d'autres fins ? Je veux dire techniques ?
 Je suis tout à fait incompetent dans le domaine technique [...]
 Quand même, en tant qu'ancien employé des chemins de fer, vous avez bien quelques connaissances techniques ? Vous avez bien dû apprendre le fonctionnement du télégraphe, par exemple. Non ? (S, p. 415)

La voix se permet de commenter les réponses de E.S., souvent en marquant un étonnement (« quand même »), une incrédulité, c'est-à-dire un refus partiel ou total de la réponse, et de suggérer à E.S. d'autres réponses. Cette voix anonyme a donc une opinion sur le sujet, elle a sa propre vision des choses et attend de E.S. qu'il y adhère. Plus qu'un contenu nouveau, qu'un savoir inédit, il est exigé de l'interlocuteur qu'il confirme un savoir préétabli par la voix. E.S. résiste, il ne concède qu'après insistance (« Bon, d'accord. Je suis passé chez le pape (S, p. 402) ») et alors il hésite

et se contredit. Comparé à l'omniscience de la voix des chapitres « Instruction », le savoir de E.S. semble très limité. Les contenus sont difficilement accessibles, voire non disponibles : « Je ne saurais vous le dire. [...] Je l'ignore. [...] Je ne sais pas (S, p. 389) ». Le compte-rendu officiel, dans sa forme implacable, se heurte aux limites d'une conscience qui ne peut ou ne veut se souvenir : « Je ne sais pas. En tout cas, je voudrais l'oublier le plus vite possible (S, p. 445) ».

Les « Carnets d'un fou » et la « Lettre ou table des matières » présentent des énonciations similaires. Le lecteur accepte la convention : cet Édouard qui signe la lettre à la sœur Olga serait également l'auteur des « Carnets », sorte de journal intime contenant des brouillons de lettres dont certains fragments sont adressés à une sœur et à sa famille. Dans les deux cas, la narration au « je » adopte un ton très affirmatif, ses déclarations sont catégoriques, ses jugements, des condamnations sans appel. Cette voix narrative est donc très différente de celle de E.S. dans les chapitres « Audience du témoin » : en toute intimité (sans la présence d'un interrogateur), elle s'exprime aisément, sans résistance, sans hésitation, sans tentative de dissimulation. Aucun refus, aucun oubli, rien ne vient limiter le discours, ne vient freiner ces phrases qui s'étendent parfois sur plus de dix lignes, formant un paragraphe à elles seules. Le savoir est immédiatement disponible, foisonnant et présenté comme certain. Alors que la « Lettre ou table des matières » se concentre sur quelques événements touchant la famille élargie d'Édouard, les « Carnets d'un fou » ont la liberté thématique de l'essai et élaborent de tortueuses démonstrations philosophiques. Les conclusions de ces syllogismes sont surprenantes et, pour défendre sa position sur un sujet, la voix s'appuie sur une logique douteuse : « J'affirme, et j'ai pour cela des preuves irréfutables (dans la mesure où vous êtes prêts à accepter les résultats lyriques d'une opération logique comme preuves évidentes) [...] (S, p. 364) », ou simplement sur le fait qu'il y adhère : « Il n'y a pas de meilleure preuve que la conviction ! (S, p. 478) ». Le problème se pose alors, pour le lecteur, de déterminer si ce discours doit

être pris au premier degré ou non. Quand l'auteur des « Carnets d'un fou » écrit : « Je l'avoue carrément : mon cœur a des menstruations. Tardives, douloureuses règles de ma judéité... (S, p. 303) », est-ce une figure de style comparant le cœur et l'utérus de la femme, tous deux rejetant du sang, ou le narrateur croit-il vraiment être menstrué ? Quand il affirme être enceint, cela semble une autre de ses convictions, mais quand il ajoute avoir été fécondé par la mort, on se demande si ce n'est pas plutôt pour lui une façon imagée de dire qu'il est condamné.

Pour ce qui est de cette lettre (Madame), le monsieur qui vous l'a écrite (je sais, cela sonne très bizarrement), ce monsieur va accoucher ! Son analyse d'urine le montre clairement. Comme elle montre tout aussi clairement qu'il s'agit d'un homme. C'est tout. Puisque vous avez dit que c'est votre frère, conseillez-lui de se préparer. Il va concevoir, Madame. Il porte en lui la semence de la mort. Condoléances, chère Madame. (S, p. 304)

Si la question de la lucidité de ce « fou » reste ouverte dans *Sablier*²⁰⁰, la présence de nombreuses affirmations totalisantes fait pencher le registre des « Carnets » du côté du délire. Avec une intense certitude, la voix saisit une substance quelconque et en fait l'élément essentiel d'une vérité universelle. Elle dévoile ainsi le pouvoir du lait maternel, ce que représente la pomme de terre pour l'humanité, et comment la merde serait à l'origine de la découverte de l'attraction terrestre. Comme nulle part ailleurs dans le livre, une vérité se présente comme étant incontestable; cependant, elle paraît être de l'ordre de la révélation et exiger un acte de foi. Ce registre particulier des « Carnets d'un fou » crée une ambiguïté qui fait problème lors de la lecture de la « Table des matières ». Dans cette lettre, Édouard veut établir des faits irréfutables, comme pour un procès. Cet épilogue aide grandement à replacer les événements dans un ordre chronologique, dans des rapports de cause à effet, mais il reste que l'on ne sait pas toujours comment lire cette lettre. Quand Édouard écrit qu'il avait prévu apporter de la viande à ses enfants pour Pâques, mais que « le Destin est un chien, et [qu'il] a tout dévoré (S, p. 483) », que veut-il dire exactement ? A-t-il ou non été attaqué, et par qui ? Est-il vraiment persécuté par la famille de sa sœur, est-il l'objet d'un complot ? On ne le saura jamais, car le texte ne départage pas efficacement ce

²⁰⁰ Voir au chapitre III de la présente thèse : Kiš, l'ombre brisée du père.

qui est métaphore de ce qui est à prendre au premier degré, ce qui est ironie de ce qui est certitude, tout comme ailleurs il laisse le rêve se confondre avec ces événements réels vécus comme des cauchemars éveillés. La « Lettre » et les « Carnets » sont les seuls chapitres qui contiennent le discours du témoin direct de l'événement, s'exprimant sans contrainte, mais la crédibilité de ce discours est mise en question par des traits qui l'associent au délire.

Ainsi, les quatre types de narration, « Tableaux de voyage », « Instruction », « Audience du témoin » et « Carnets d'un fou », par certains de leurs aspects formels (vision à la fois panoramique et très détaillée, focalisation zéro — ou omniscience —, cadre narratif imitant le document officiel, témoignage direct), *promettent* un accès à des données fiables sur certains événements, mais se révèlent tous impuissants à offrir au lecteur une vision claire et complète de ces événements. Chaque narration, à sa manière, ajoute un voile et ce, même quand le fragment en question se présente comme une clé de l'œuvre. Guy Scarpetta dirait : *surtout* quand le texte se présente comme la clé de l'œuvre. Dans ses articles portant sur l'œuvre de Kiš, Scarpetta souligne « [l']habileté presque diabolique qu'il peut déployer pour égarer le lecteur, puis le détromper, tout en le trompant à nouveau, — vertigineusement, comme si chaque illusion recouvrait une autre illusion, chaque énigme une autre énigme, à l'infini ²⁰¹ ». Scarpetta affirme que, dans le cas de la fameuse « Lettre ou table des matières » qui clôt *Sablier*, la métaphore de la pièce manquante du puzzle est inadéquate ²⁰², et nous abondons dans son sens ²⁰³. Non seulement parce que, comme nous venons de le signaler, l'autorité narrative d'Édouard Sám est sabotée, mais parce que le contenu de la lettre ne permet pas au lecteur d'échapper à ce qui entrave sa

²⁰¹ Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996, p. 180.

²⁰² *Ibid.*, p. 185.

²⁰³ C'est sans doute parce que nous ne reconnaissons pas à ce document authentique un réel pouvoir de révélation et de clôture du sens que notre analyse de *Sablier* dévie éventuellement du chemin tracé par Alexandre Prstojevic dans ses ouvrages. Si nous pensions que la lettre du père permettait vraiment de saisir l'œuvre comme tout, alors sans doute aurions-nous, nous aussi, des réserves à émettre par rapport au constat de Paul Veyne (voir la note 199, p. 116 dans ce chapitre).

saisie de l'événement. La « Lettre » ne met pas fin à « l'évanescence du référent ²⁰⁴ », plus précisément, elle ne permet pas de déterminer la nature du danger qui menace constamment le héros de ce livre, de la déterminer d'une façon satisfaisante pour le lecteur, qui ne laisse pas de place au doute.

Dans sa lettre, Édouard parle d'ennuis domestiques : problèmes de famille, problèmes d'argent, il n'est nullement question de la guerre ou des massacres subis par la population juive. Il s'y plaint de multiples persécutions visant sa personne, mais en admettant la possibilité qu'Édouard soit vraiment persécuté par la famille de sa sœur, cela n'explique en rien les travaux forcés, les tortures, les morts. De même, dans les « Carnets d'un fou », l'attention du lecteur semble détournée vers ces disputes entre particuliers, ainsi que vers des réflexions portant sur des questions métaphysiques ou théologiques. L'auteur des « Carnets » craint l'avènement de la fin du monde, il redoute le cataclysme divin s'abattant sur l'humanité, mais il ne semble pas s'inquiéter de ce qui se produit dans sa ville. Il est hanté par l'idée de sa mort, mais plus qu'à une mort à venir, ses pensées s'attachent à une mort imaginaire, une mort qui aurait pu avoir lieu s'il avait été écrasé dans l'écroulement d'une maison, une mort « déjà dépassée (S, p. 346) ». Le danger n'est donc pas tout à fait indéterminé. À la peur de E.S., le texte donne un objet bien défini²⁰⁵, mais un objet insatisfaisant : le texte semble passer systématiquement à côté de ce que le lecteur a fort probablement élu comme cause des événements relatés dans ce livre, soit la Seconde Guerre mondiale et la Shoah. C'est-à-dire que le lecteur reconnaît des indices qui le laissent penser que cette histoire se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale, en territoire occupé, et qu'il est question de la déportation d'un juif, mais

²⁰⁴ Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, p. 179.

²⁰⁵ « De quoi avait-il peur ? / Qu'en son absence, un complot imprévu et terrible ne soit ourdi contre lui par ses neveux et ses propres enfants », (S, p. 429).

jamais le lecteur ne rencontre les termes spécifiques (« Hitler », « Auschwitz », « camp », etc.) qui viendraient confirmer son intuition.

Et quand bien même le lecteur n'aurait pas un minimum de connaissances historiques, quand bien même il ignorerait la part autobiographique du livre et ne saurait pas que le père de Kiš est mort à Auschwitz, il ne pourrait pas éviter de remarquer les éléments du texte qui ne concordent pas avec les explications fournies par les différents narrateurs. Pourquoi E.S. doit-il aller chercher des certificats de baptême et pourquoi avec tant de précautions ? Pourquoi tous ces déménagements ? Ces fameux voyages en famille sont-ils seulement des voyages de plaisance entrepris pendant les vacances scolaires ou bien cette famille est-elle poursuivie ? L'homme des « Tableaux de voyage » bêche sa terre, ce qui ne surprend personne, mais dans un geste similaire, il creuse le sol sous la surveillance d'hommes mystérieux qui le battent.

[...] il comprend aussi qu'il est trop tard. Cette idée lui traverse l'esprit en même temps qu'une douleur fulgurante dans la nuque. Mais il ne s'est pas évanoui. Le coup, qui lui est asséné par derrière, sans doute avec une matraque de caoutchouc, lui a seulement embrasé l'horizon d'une étrange lueur pourpre. L'homme est maintenant à genoux, recroquevillé, se protégeant la tête avec les mains. Il entend pleuvoir les coups [...] (S, p. 439-440)

À la page suivante, on lui enfonce les dents de son dentier dans la main, puis le texte revient sur cette bêche dont l'homme se sert pour faire du jardinage. C'est bien cette impression anodine de l'outil quotidien qui est déstabilisante, la normalité de l'histoire de cet homme qui veut faire rétablir le montant de sa retraite, joue aux échecs avec un ami, boit trop d'alcool et est séduit par les femmes qu'il croise. À la rigueur, les chapitres « Audience du témoin » pourraient mettre en scène un interrogatoire policier portant sur un fait divers (on le soupçonne d'avoir provoqué l'écroulement d'une maison) et non le harcèlement d'un juif par des fascistes hongrois. Il n'est jamais évident que c'est en tant que juif que le personnage est mis à

mal. D'ailleurs, cette judéité n'est pas donnée au départ²⁰⁶, et quand elle apparaît, c'est comme un trait secondaire presque effacé du personnage. Cet effacement de la Shoah derrière l'anodin du quotidien fait que les contenus violents prennent le lecteur par surprise. Ces descriptions de meurtres et de persécutions, qui seraient presque *banales* dans un texte portant explicitement sur la Seconde Guerre mondiale, s'introduisent dans *Sablier* comme des butées dans le récit, des éléments hétérogènes.

Quels étaient les rapports du défunt Poltaratski avec Trotski ?

Lors d'une conversation autour d'une table de billard, il me dit un jour qu'il ne manquerait pas de rendre visite à Lev Davidovitch dans sa résidence mexicaine.

Vous avez fait récemment une comparaison entre votre crâne et celui de Lev Davidovitch Bronstein.

Je ne m'en souviens pas.

Vous avez déclaré (je cite) : « J'aurais pu avoir le même destin que Lev Davidovitch Bronstein. Seule la providence m'a sauvé. » Et cœtera.

Oui. Il est possible que j'aie dit cela.

À quelle occasion ?

Je ne me souviens plus.

Quels explosifs aviez-vous dans votre appartement ?

Je ne comprends pas la question. (S, p. 422)

Ce n'est pas seulement E.S. qui est dérouté par cet enchaînement incohérent, mais aussi le lecteur : la question sur les explosifs paraît venir de nulle part ! On sait que des explosifs étaient cachés dans des maisons de résistants pendant l'Occupation, mais l'Histoire est ici méconnaissable.

Elle était transparente dans le tout premier roman de Danilo Kiš, *Psaume 44*²⁰⁷, écrit pour un concours de l'Association juive de Belgrade. *Jardin, cendre*, le premier des livres du *Cirque de famille* à avoir été écrit, contient encore des indications précises concernant le contexte historique : « Le lundi suivant le dimanche 11 fév. 1942 il y aura du sucre au prix de 200 pengös le kilo et en

²⁰⁶ « Mais qui, au début du roman, aurait donc deviné un Juif dans cet homme traqué, inquiet, à la recherche d'un gîte pour la nuit... lorsqu'il rend visite à un prêtre orthodoxe ou lorsqu'il emporte de chez un boucher (en songe ? en réalité ?) deux kilos de viande de porc (sic !) pour nourrir sa famille », Piotr Rawicz, « Préface » de Danilo Kiš, *Sablier*, Paris, Gallimard, 1982, p. IX. (Cette préface ne figure pas dans le recueil de 1989.)

²⁰⁷ Ce roman n'a été traduit qu'en hongrois. Nous nous appuyons sur les propos de l'auteur dans *Le résidu amer de l'expérience*, p. 191-192.

morceaux 230 pengös (JC, p. 141) » et des explications qu'on ne rencontre plus dans les tomes qui suivent : « Mon père, à cette époque, travaillait au déblaiement des ruines, car les gendarmes avaient fini par découvrir où il habitait (JC, p. 128) ». Dans *Chagrins précoces*, les narrateurs mentionnent régulièrement la guerre (« Trois jours et trois nuits durant des soldats passèrent devant notre maison (CP, p. 65) », « C'était donc la deuxième ou la troisième année de guerre; l'enfant n'avait pas plus de huit ou neuf ans (CP, p. 43) »), mais leurs propos ne permettent pas d'établir de quelle guerre il s'agit. Dans certaines nouvelles, il est clair qu'un danger guette le père: « J'entendis une rumeur sous la fenêtre et je pensai qu'on venait tuer mon père (CP, p. 47) », mais il n'est nullement spécifié quel groupe d'individus voudrait s'en prendre à lui. Toutefois, une des dernières nouvelles de *Chagrins précoces* évoque la Shoah. La tante Rébecca est de retour, après ce qui semble avoir été une longue absence, et, « un lourd chandelier à sept branches à la main (CP, p. 68) », elle annonce que le père de Andi ne reviendra jamais. Dans la même nouvelle, le mot « camps » est employé :

De toute notre famille, seul revint encore mon oncle Andreï, lui aussi brûlé d'un étrange soleil, d'une lueur infernale qui donnait à sa peau une couleur de moisissure maladive — l'empreinte fatale d'un soleil noir. Il rapporta avec lui les chansons des temps nouveaux, les tristes ballades des camps et les lamentations des rabbins qu'il chantait, faux, à mi-voix, ou qu'il jouait à l'ocarina, avec des hululements de hibou. (CP, p. 70)

Sablier ne contient pas ces mots, « les camps », et on s'étonne qu'y soit frappé de mystère un événement majeur de la vie du père de Danilo Kiš, un fait historique abondamment commenté dans les entretiens²⁰⁸ : les Journées froides de Novi Sad. En janvier 1942, les fascistes hongrois ont assassiné des familles juives et serbes et jeté les corps dans le Danube gelé, à travers un trou dans la glace. L'opération aurait été ralentie par la saturation de l'espace sous la glace et se serait arrêtée avant que ne soit venu le tour d'Édouard Kiš. Deux notes ajoutées en 1982 par la traduction (N. d. T) à l'intention des lecteurs français expliquent brièvement en quoi a consisté ce massacre, mais sans indiquer que la famille de l'auteur fut

²⁰⁸ Voir dans *Le résidu amer de l'expérience*, p. 106, 179 et 180, et p. 187-188.

personnellement impliquée dans cet événement historique²⁰⁹. Dans le corps même du texte, on ne trouve que quelques vagues allusions à cet événement :

Ce sentiment d'être abandonné par mon propre Moi, cette image de moi-même vu par un autre, cette relation avec moi-même comme avec un étranger¹

sur le bord du Danube, pendant que je me tenais dans le rang. (S, p. 379)

La note indique qu'après le mot « étranger », toute une page est manquante: « Incomplet. Il manque une feuille. (N. d. A.) ». On imagine que, dans cette page, était raconté ce qui s'est passé au bord du Danube. Les allusions contenues dans les chapitres « Instruction » sont plus détaillées, mais il faut savoir ce qui a eu lieu en janvier 1942 dans cette région pour reconnaître le fait historique derrière certaines réponses données par la voix anonyme :

M. Maxime Freud, chirurgien, fusillé le 24 janvier 1942, et dont le cerveau arraché à la boîte crânienne resta une journée entière dans la neige fondue au carrefour des rues Miletic et de l'École Grecque [...] M. Paja Schwarz, dit Herz Schwarz, à qui on fracassa le crâne à la hache et qu'on jeta ensuite dans le Danube, sous la glace [...] M. Dezsö Bleier qui perdit l'usage de la parole à la suite d'une scène à laquelle il assista entre sept et neuf heures du matin, le 12 janvier 1942 [...] (S, p. 324-325)

Dans *Le résidu amer de l'expérience*, Kiš parle de meurtre par coups de feu et de corps transpercés à la baïonnette, mais dans les exemples de cas énumérés dans *Sablier*, on sent l'insistance sur la blessure à la tête (cerveau arraché, crâne fracassé) et sur un mutisme, ce qui évoque l'impossibilité de penser, de parler. À ce propos, le seul moment où, à notre avis, Édouard Sám témoigne de cette expérience des Journées froides, c'est lorsqu'il parle d'une chose impossible, non identifiable, qu'il ne peut désigner que par un qualificatif, et non par un nom commun.

Tout ce qui subsistait dans ma conscience, c'était l'impression d'un cauchemar, tout ce que je pouvais formuler de façon sensée, c'était un seul et unique mot : GRAND, un adjectif accolé à une chose impossible, à un concept impossible à identifier, mais qui engendrait une terreur incompréhensible, et le mot GRAND que j'avais réussi, par un douloureux effort de la

²⁰⁹ L'une de ces notes (N. d. T.) suit immédiatement la note de l'auteur (N. d. A.) qui mentionne qu'une des pages des « Carnets d'un fou » est manquante. Nous savons que la biographie du père de Kiš, rédigée à l'asile de Kovin, n'a pas été retrouvée. Nous en déduisons que ces « Carnets » sont écrits par le fils et non par le père. Cette note de l'auteur, disant qu'une page est manquante, apparaît comme une stratégie visant à faire croire au lecteur qu'il s'agit là d'un document authentique. Nous pensons que l'extrême proximité de ces deux notes contribue à susciter une confusion, qu'elle rend plus difficile la reconnaissance de ces Journées froides en tant que fait historique.

conscience, à rejeter dans le champ de la raison, dans le champ de l'articulation, pour le retenir un instant dans ce défilé rapide de concepts et d'images, si semblable à un rêve, ce mot était parfaitement adéquat, il était accolé tout à fait naturellement et logiquement à un concept inconnu, accordé à lui en genre, en nombre et en cas, bien que ce concept fût encore hors de la sphère du compréhensible, hors de la tache jaune de la conscience. Ce terrible et terrifiant GRAND m'écrasait de son imposante et effrayante présence, et la terreur venait de l'incapacité de mon esprit et de ma conscience à ajouter à cet adjectif un substantif, car en précisant le concept, l'objet de mon cauchemar deviendrait plus clair, la terreur prendrait des contours humains, ou du moins la forme d'une peur intelligible et précise. (S, p. 382)

En l'absence de référent, le signifiant élu après coup est surinvesti (il apparaît au sujet parfaitement adéquat, ce qui est un autre trait du discours délirant) et l'attention est déplacée vers ce mot devenu hantise, détournée de ce qui transpire, tel un retour du refoulé, dans « la tache jaune ».

Située « hors de la sphère du compréhensible », la terreur sans « contours humains » rappelle l'*Hilflosigkeit* de Freud. Cette peur sans objet identifiable, caractérisant le personnage, tout comme la confusion suscitée chez le lecteur (la non-reconnaissance de l'événement historique) relie le roman *Sablier* à l'enfant des premiers tomes, particulièrement à l'enfant de la nouvelle « Le pogrome »²¹⁰. Nous dirons même que c'est lorsque les thèmes de l'enfance et le narrateur enfant sont abandonnés que le texte de Kiš recrée avec le plus d'efficacité cette stupeur, ce non-sens, ce blanc, ce *rien à voir* du trauma d'enfance. Au fil de la reprise, l'anecdote

²¹⁰ À notre connaissance, seul Lakis Proguidis a posé un lien aussi direct entre l'enfant de *Jardin, cendre* et de *Chagrins précoces* et le troisième tome du *Cirque de famille* : « Le sablier a une forme symétrique, une forme dont le haut et le bas son interchangeable. Toute l'œuvre de Danilo Kiš est traversée par cette bipolarité, par la réversibilité des situations extrêmes. Tout se vide dans une autre forme. Tout se retire pour qu'autre chose apparaisse ailleurs. [...] Bizarrement, une fois vidée chaque forme ne disparaît pas. Son contour, la forme de la forme, son " être en creux " continue à exister en attendant le retour du flux, continue à présenter sa vacuité afin de reprendre vie, une vie aussi précaire que la précédente. On comprend alors mieux pourquoi Kiš a besoin de cet enfant " étrange ". Tout remue, tout vibre et tout peut basculer, d'un instant à l'autre, en son contraire parce que, au " chœur du récit ", frémit le monde de cet enfant. Balloté par les hasards de la guerre et par les nécessités de la survie, envoûté par le désordre, séduit par l'aventure, marqué par le malheur familial, voyou et philosophe, cet enfant refait le monde à sa manière : instable, décentré, incertain, éphémère et fragile. Reste ce continuel balancement, ce sentiment vertigineux d'être pris dans le tourbillon d'un mouvement sans fin, sans attaches, de flotter sans foyer, sans rapports rassurants, sans liens définitifs avec le temps ni avec le corps ». Lakis Proguidis, « Danilo Kiš, portrait de famille » in *L'Atelier du roman*, n° 8, automne 1996, p. 82-83.

s'éloigne de l'histoire du fils pour aller vers celle du père, mais peut-être, ce faisant, se rapproche-t-elle de ce qui a été vécu par l'enfant, subi sur le coup.

Nous ne pouvons affirmer que le même phénomène se produise dans *W ou le souvenir d'enfance*, à savoir que, d'un texte à l'autre²¹¹, le personnage de l'enfant disparaisse pour laisser place au trauma, et ce faisant, à *l'infans* qui ne peut nommer ce qu'il subit. Ce ne serait pas tout à fait exact, car chez Perec, l'enfant est toujours déjà disparu. Même si le narrateur Georges emploie le « je » et le présent pour relater ses souvenirs, il n'y a pas vraiment de retour vers le passé, pas vraiment de personnage enfant et encore moins de narrateur enfant²¹². Abondamment décrit à partir de photographies, le petit Georges est plus une image qu'une voix : « J'ai de grandes oreilles, des joues rebondies, un petit menton, un sourire et un regard de biais déjà très reconnaissables (*WSE*, p. 74) », et l'on retrouve chez lui le même mutisme que chez l'enfant perdu en mer dans le récit de Gaspard. Néanmoins, le livre de Perec présente un aspect comparable à ce mouvement évolutif que nous avons dégagé de la trilogie de Kiš, en cela que, parmi les trois narrations de *W ou le souvenir d'enfance*, celle employant une voix anonyme et impersonnelle est peut-être plus à même de procurer au lecteur l'impression d'un accès à ce qui a été vécu, c'est-à-dire le surgissement d'un inconnu non éprouvé. Plus encore que *Sablier*, *W ou le souvenir d'enfance* confirme qu'une narration désaffectée ne nous éloigne pas pour autant du ressenti de l'expérience traumatique, au contraire. Dans ces deux œuvres, il n'est pas demandé au lecteur de comprendre ce qui s'est passé, mais de partager une

²¹¹ Deux textes seulement constituent ce livre, le texte issu du feuilleton *W* et le texte pris en charge par le narrateur Georges. Cependant, nous distinguons trois narrations : celle de Georges, celle de Gaspard Winckler, et celle de la voix anonyme décrivant l'île W. (Sans oublier que le narrateur Georges reprend un texte rédigé quinze ans plus tôt qui constitue en lui-même une autre énonciation.

²¹² Le seul endroit où il semble que le texte cherche à introduire le discours de l'enfant est caractérisé par le passage du « je » au « on », un « on » qui paraît exclure le narrateur adulte plutôt que de l'inclure : « Un jour on rencontrait sa cousine et l'on avait presque oublié que l'on avait une cousine. Ensuite on ne rencontrait plus personne, on ne savait pas si c'était normal ou pas normal, si ça allait durer tout le temps comme ça, ou si c'était seulement provisoire. Peut-être y avait-il des époques à tantes et des époques sans tantes ? », (*WSE*, p. 98).

expérience où « [l']incompréhension, l'horreur et la fascination se confondaient [...] (WSE, p. 13) ».

Nous l'avons dit, chez Perec, le contenu autobiographique est empreint d'incertitude. La narration qui se penche sur des souvenirs d'enfance, la seule que l'on peut associer directement à l'écrivain, est aussi la seule qui mette en question son autorité narrative. En effet, autant le narrateur Georges hésite à adhérer à son propos, autant la voix anonyme décrivant la société olympique adopte un ton affirmatif, qui se remarque notamment dans l'emploi presque généralisé du verbe « être » au présent :

La plupart des habitants de W sont groupés dans quatre agglomérations que l'on nomme simplement les « villages » [...] Ces villages sont suffisamment proches les uns des autres pour qu'un coureur à pied et traversant successivement les trois autres soit revenu à son point de départ avant la fin de la matinée. Cet exercice est d'ailleurs très populaire [...] (WSE, p. 101)

Ce présent de l'indicatif s'impose dès la deuxième phrase portant sur l'île W, faisant rapidement oublier que la toute première est au conditionnel : « *Il y aurait, là-bas, à l'autre bout du monde une île. Elle s'appelle W* (WSE, p. 93) ». Là où une narration se méfie de sa subjectivité, se désignant en tant que sujet désirant soumis au fantasme et à l'après-coup, l'autre prétend à l'objectivité, en se donnant des allures de document scientifique, résultat d'une recherche historique ou anthropologique. Alors que le narrateur Georges doit se résigner devant le manque de données tangibles, l'observateur des mœurs de W bénéficie de quantité d'informations détaillées dont il ne remet pas en cause la fiabilité. Mais ici, comme chez Kiš, le savoir qui se donne comme certain est un savoir trompeur.

Le récit fait par la voix anonyme contient de nombreuses explications des règles de fonctionnement de la cité olympique. Ces règles et lois diverses sont énumérées à l'aide de formulations accordant à ces impératifs un caractère simple, naturel, incontestable : « *Il va de soi que ces dénominations [...] (WSE, p. 137) ».*

Nous remarquons que si ce témoin distant se permet très peu de commentaires sur le contenu qu'il livre, la façon dont il introduit ce contenu tend à le faire voir comme étant facile à comprendre, facilement accessible au lecteur : « *On conçoit ainsi aisément comment cette institution [...] (WSE, p. 201)* ». Toujours d'après ce narrateur, les rapports de causalité se dégageant de ses propos seraient limpides : « *Il est clair que l'organisation de base de la vie sportive sur W [...] a pour finalité unique d'exacerber la compétition, ou, si l'on préfère, d'exalter la victoire (WSE, p. 123)* ». L'emploi plus que fréquent des mots « évidemment » et « évident » manifeste une volonté de présenter la logique régissant cette société olympique comme allant de soi :

C'est évidemment un grave manquement à la règle que de courir à contre-sens. (WSE, p. 101)

C'est évidemment pour les Directeurs sportifs, qu'ils soient responsables d'un village entier ou seulement d'une équipe, que ce système présente quelques inconvénients. (WSE, p. 118)

Les fêtes célébrées au moment des grands Jeux ont évidemment plus d'ampleur et plus d'éclat que les fêtes données aux vainqueurs des championnats de classement [...] (WSE, p. 125)

L'inconvénient de cette méthode est évidemment qu'elle risque, en favorisant les vainqueurs et en pénalisant sévèrement les vaincus [...] d'accentuer les différences entre les athlètes [...] (WSE, p. 127)

Il était évident que ces titres, arborés comme des médailles, symboles de victoire, n'allaient pas tarder à devenir plus importants que le nom des Athlètes. (WSE, p. 133-134)

Le mode de classement des Athlètes et l'organisation des compétitions font qu'il y a moins de noms que d'Athlètes (ce qui est évident puisque les noms signalent les victoires) [...] (WSE, p. 135)

Le souci de « donner à chacun sa chance » peut paraître paradoxal dans un monde où la plupart des manifestations sont fondées sur un système d'éliminatoires [...] Il est pourtant évident [...] (WSE, p. 158)

Les Athlètes classés n'ont évidemment que mépris pour les Spartakiades et pour leurs vainqueurs. (WSE, p. 159)

Il faut évidemment être classé pour avoir l'honneur de protéger un novice. (WSE, p. 200)

Par l'usage répété de ces formulations, la narration déclare être en train d'énoncer une évidence. Elle continue de le prétendre alors que l'objet de son discours se déplace, d'une réglementation sportive au quotidien d'un camp d'extermination, plaçant ainsi

le lecteur devant une contradiction entre l'énonciation et son énoncé, entre cette insistance sur la banalité du contenu et ce contenu qui, pour le lecteur qui avance dans le texte, ne va plus de soi.

Ce déplacement du référent est graduel. Les premiers chapitres ne comportent que de légères atteintes à la vraisemblance (à ce qu'une majorité de gens pensent être le réel), par exemple le fait qu'une cité olympique permette que certains de ses athlètes soient ridiculisés, que les Organisateurs assignent des athlètes physiquement désavantagés²¹³ à des épreuves dont le but est de faire rire le public. Puis, le glissement s'opère, au chapitre XVIII, de la compétition posée comme jeu à la lutte pour la survie, alors qu'il est question de la faim dont souffrent les athlètes. Or celle-ci est justifiée par la narration : la privation de nourriture aurait pour fonction de provoquer chez les athlètes « *un réflexe de défense devenu quasi instinctif* (WSE, p. 126) ». Il faut attendre presque la moitié de ce texte issu du feuilleton de 1970 avant que ne soit clairement posée, au chapitre XII, la possibilité de la mort d'un athlète.

[...] *le triomphe réservé au vainqueur d'une Olympiade, et plus particulièrement à celui qui aura gagné la course des courses, c'est-à-dire le 100m, aura peut-être comme conséquence la mort de celui qui sera arrivé le dernier. C'est une conséquence à la fois imprévisible et inéluctable.* (WSE, p. 148)

Inéluctable, dit le narrateur, comme s'il s'agissait d'une fatalité liée à la condition humaine ou encore, de la volonté divine, bien que l'arbitraire de cette Loi ne fasse plus de doute pour le lecteur. Dans ce chapitre et dans les chapitres pairs qui le suivent, la présence d'une « injustice systématique » vient retirer à ces « lois du sport » l'aspect logique que la narration semble vouloir leur attribuer.

²¹³ « *Un novice faiseur de grimaces, ou affligé de tics, ou légèrement handicapé, s'il est par exemple rachitique, ou s'il boite, ou s'il traîne un peu la patte, ou s'il présente quelque tendance à l'obésité, ou s'il est atteint d'un fort strabisme [...]* », (WSE, p. 120).

La Loi est implacable, mais la Loi est imprévisible. Nul n'est censé l'ignorer, mais nul ne peut la connaître [...] il ne suffit pas d'être le meilleur pour gagner, ce serait trop simple. Il faut savoir que le hasard fait aussi partie de la règle. Am Stram Gram ou Pimpanicaille, ou n'importe quelle autre comptine, décideront parfois du résultat d'une épreuve. (WSE, p. 157-158)

L'individu subit une loi insensée, entérinée par l'autorité en place. Les organisateurs et arbitres encadrent une violence de toutes sortes, notamment en établissant un « protocole particulier (WSE, p. 167) » pour le viol des femmes (Chapitre XXVI), et en assouplissant les règles pour permettre des actes tels que la strangulation, la morsure, et même « l'énucléation (WSE, p. 170) ». La barbarie est institutionnalisée et ne semble rencontrer, dans ce cadre, aucune limite. Dans les derniers chapitres, alors que la voix anonyme poursuit, imperturbable, son répertoire de règles sportives, l'horreur s'installe tout à fait.

Ils n'ont pas le droit de parler, ils n'ont pas le droit de s'asseoir. Ils sont souvent dépouillés de leur survêtement et de leurs chaussures. Ils s'entassent près des poubelles, ils rôdent la nuit près des gibets, essayant, malgré les Gardes qui les abattent à vue, d'arracher aux charognes des vaincus lapidés et pendus quelques lambeaux de chair. (WSE, p. 210)

Le comble de cette horreur est que les habitants de W se terrorisent entre eux, sans que soit nécessaire l'intervention d'un État, d'une force policière ou militaire. Le régime fonctionne tout seul, selon un commun accord et par la transmission de la Loi d'une génération à l'autre. Nul ne semble y échapper, tous l'appliquent aveuglément.

Ce n'est qu'à la toute fin du livre, dans un fragment du narrateur Georges, que le texte fait directement allusion à la vie des « détenus » d'un camp nazi, avec l'extrait du témoignage de David Rousset. Ainsi, dans W ou le souvenir d'enfance, la référence historique est habilement dissimulée, comme dans le livre de Robert Antelme qui a fait grande impression sur Perec : « [...] dans *L'Espèce humaine*, le camp n'est jamais donné. Il s'impose, il émerge lentement²¹⁴ ». *W ou le souvenir d'enfance* est écrit de façon à ce que le lecteur ne reconnaisse pas de prime abord, dans cette île olympique, l'histoire du nazisme et de la Shoah, qu'il connaît ou pense

²¹⁴ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », p. 96.

connaître. Il y a un effet de retard, le texte retarde la reconnaissance, la compréhension, il retarde la clôture du sens. En cela, l'œuvre de Perec se situe très près de celle de Kiš.

Nous avons vu que, dans *Sablier*, Kiš évite d'inscrire les événements violents ou injustes dans un affect pathétique, d'imposer au lecteur la réaction *morale*ment appropriée. Et Perec note que dans son témoignage de son expérience des camps, Robert Antelme : « [...] choisit de refuser tout appel au spectaculaire, d'empêcher toute émotion immédiate, à laquelle il serait trop simple, pour le lecteur, de s'arrêter²¹⁵ ». Pour décrire ce qu'il fait dans *Sablier*, Kiš emprunte au formaliste russe Victor Chklovski le terme *ostranénie* que l'on traduit habituellement par défamiliarisation. D'après Chklovski, notre perception souffre d'un automatisme : « Les objets perçus plusieurs fois commencent à être perçus par une reconnaissance : l'objet se trouve devant nous, nous le savons mais nous ne le voyons plus²¹⁶ », et l'art aurait pour but de nous libérer de cet automatisme perceptif :

Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce qu'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception.²¹⁷

Kiš parle aussi d'une forme *alourdie* où le processus de perception est ralenti. Il s'agit de rendre étrange le connu pour tenir à distance l'affect attendu, de provoquer une impression inédite en faisant percevoir l'événement connu de telle sorte qu'il apparaisse au lecteur comme un contenu nouveau, comme si c'était à *nouveau la première fois*. Ce qui correspond précisément au traitement que Perec fait subir à l'Histoire dans son récit de l'île W.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 94.

²¹⁶ Victor Chklovski, « L'art comme procédé », in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965, p. 83.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

Les procédés auxquels Georges Perec a recours pour briser « l'image immédiate et inopérante que l'on se fait de la réalité concentrationnaire²¹⁸ » nous paraissent similaires en plusieurs points à ceux utilisés par Kiš pour « rendre étrange » la représentation afin de la soustraire à « l'automatisme de la perception²¹⁹ ». Nous allons nous intéresser à trois aspects du processus de ralentissement (retard dans la compréhension ou la reconnaissance) rencontré chez ces deux écrivains: la normalité ou la vraisemblance (c'est-à-dire ce que l'on croit être le réel), l'élaboration d'une énigme et le refus de l'apitoiement par déplacement du point de vue.

Chez Perec, l'impression de *normalité* est due, entre autres, au caractère innocent du thème annoncé, le sport, à l'absence de pathos dans la voix anonyme et à la profusion de données objectives :

Il y a tout d'abord tout un système de points, primes et bonifications qui sont comptabilisés tout au long de la carrière de l'Athlète : le cumul des points s'effectue de façon telle qu'il suffit en principe de quatre années de performances régulières pour que l'ex-Champion soit à peu près assuré d'obtenir d'office une place privilégiée. Il y a ensuite diverses combinaisons de Victoires qui permettent aux Vainqueurs de passer la frontière, de sauter la barrière dans les délais encore plus courts : en trois ans, si l'Athlète obtient un Brelan, c'est-à-dire s'il se classe second ou troisième trois fois de suite dans les Olympiades; en deux ans s'il gagne le Double : deux victoires olympiques de suite, performance considérée comme la plus glorieuse de toutes, mais dont l'histoire W n'offre aucun exemple [...] (WSE, p. 208)

On trouve également ces listes qui tendent à l'exhaustivité chez Kiš, mais chez lui, ces énumérations visent avant tout la vie quotidienne des particuliers. De ces détails sur les objets personnels et l'occupation de personnages on ne peut plus secondaires dans *Sablier*, comme de toutes ces indications sur la composition de l'île W et ses épreuves, Roland Barthes dirait peut-être qu'il s'agit là d'un *luxe* de la narration, de « notations insignifiantes » ayant pour fonction de dénoter le réel concret²²⁰. Ces

²¹⁸ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », p. 97.

²¹⁹ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 188.

²²⁰ Roland Barthes, « L'effet de réel » in *Communications*, n° 11, 1968, p. 84.

informations qui ne servent pas l'intrigue (« infonctionnelles », dit Barthes) produisent un « effet de réel²²¹ », c'est-à-dire qu'ils assurent la vraisemblance. Paradoxalement, chez Perec et chez Kiš, ces détails superflus qui seraient censés, en théorie, encourager « l'illusion référentielle²²² », participent de ce qui masque au lecteur la référence au réel. Les détails concrets, les éléments de la vie de tous les jours, le *réalisme* du récit s'oppose en quelque sorte au réel historique des camps, au réel de la mort de Cyrla Perec et d'Édouard Kiš à Auschwitz, car cette part de normalité rend le génocide méconnaissable. À propos de toutes ces morts de civils soigneusement répertoriées dans *Sablier*, Mariana Birnbaum conclut : « C'était des gens simples qui moururent de morts violentes totalement illogiques par rapport à la simplicité de leur vie²²³ ». C'est très juste : en soulignant que ces gens menaient une existence ordinaire, l'œuvre rend le sort qui leur a été réservé plus extraordinaire. Par contraste, l'anodin rend l'horreur plus saisissante. Les détails concrets censés assurer la vraisemblance peuvent ainsi concourir à produire un effet d'invraisemblance. Chez Perec et chez Kiš, ils servent à aménager un choc à l'intention du lecteur, à lui faire subir (à moindre degré bien sûr) une perte de repères de l'ordre de l'expérience traumatique.

Produire de l'inédit n'est pas une mince tâche quand l'histoire racontée est aussi connue que celle de la Shoah. Les deux écrivains doivent mettre en place une énigme là où l'Histoire a déjà offert une réponse²²⁴. Nous avons vu que, dans les chapitres du livre de Perec portant sur l'île olympique, un contenu essentiel à la reconnaissance du fait historique est retenu d'un chapitre à l'autre, et que ce délai est augmenté par l'insertion de chapitres narrés par Georges. Nous avons dit également

²²¹ *Ibid.*, p. 88.

²²² Gérard Genette, *Figures III*, p. 186.

²²³ Mariana Birnbaum, « Danilo Kis le magicien, miroirs et autres artifices dans *Sablier* » in *Sud*, n° 66, 1986, p. 123.

²²⁴ Nous n'entendons pas par ce terme que l'Histoire a offert une justification ou même une explication satisfaisante pour les survivants, mais simplement que l'existence des camps de la mort et de la « solution finale » mise en place par le régime nazi a été révélée et est maintenant connue du public.

que cette narration évite d'employer les termes qui permettraient d'identifier immédiatement l'événement (ce sont des « villages » et non des « camps»). Il faut maintenant ajouter qu'avant même que le récit ne s'oriente sur cette société sportive, des chapitres narrés par un certain Gaspard Winckler ont préparé le terrain propice à l'élaboration d'une énigme. L'intrigue pourrait être celle d'un roman policier : un déserteur vivant sous un faux nom est inquiet de recevoir la lettre d'un inconnu lui fixant un rendez-vous. Sur cette lettre, les données nécessaires à l'identification de son auteur (« [...] *les renseignements que l'on serait en droit d'attendre* [...] » (WSE, p. 22) ») sont remplacées par un blason à déchiffrer. Après une attente favorisant le *suspense*, Winckler rencontre enfin Otto Apfelstahl qui lui livrera de l'information au compte-gouttes. Plusieurs questions de Winckler ne reçoivent pour toute réponse qu'une autre question, jusqu'à ce que sa curiosité (et celle du lecteur) se heurte à l'ignorance de celui qui devait mettre fin au mystère.

- À celui dont je porte le nom !
- Vous l'ignorez ?
- Je l'ignorais en effet. Et que fait-il ?
- Nous voudrions bien le savoir. [...] (WSE, p. 39)

Nul ne sait ce qu'est devenu l'enfant dont le narrateur a repris le nom, s'il a été abandonné, s'il s'est enfui, s'il est mort ou vivant. Le dialogue entre Winckler et Apfelstahl capte l'intérêt du lecteur en le laissant insatisfait, en lui suggérant qu'il reste toujours un contenu nouveau à découvrir, un secret à dévoiler, dont celui du lien unissant le narrateur à cette histoire de naufrage. Lorsque Apfelstahl explique à Winckler que peu de naufragés sont retrouvés vivants par sa Société de secours, Winckler indique que : « [...] *le moindre de ses mots [l]'atteignaient comme s'il [lui] avait parlé de [lui]* [...] » (WSE, p. 67) ». Cette histoire, qui précède les descriptions de l'île W, invite donc le lecteur à se mettre en quête d'une révélation, à la suite des passagers du Sylvandre : « [...] *plus le voyage se poursuit et plus chacun est persuadé qu'un tel endroit existe, qu'il y a quelque part sur la mer une île, un atoll, un roc, un cap, où soudain tout se déchirera, où tout s'éclairera* [...] » (WSE, p. 42) ».

Chez Kiš, ce n'est pas tant la Shoah comme telle, en tant qu'extermination de masse, que la mort d'un individu, Édouard Sám, qui est posée comme une énigme. D'abord, il n'est pas question d'une mort mais d'une disparition, et, comme le précise Geneviève Mouillaud-Fraisse, le terme « disparition » est à prendre, dans *Le cirque de famille*, au sens littéral : « [...] non pas l'euphémisme familial pour la mort, mais l'absence de toute certitude sur la vie ou la mort de l'absent²²⁵ ». Cette disparition n'est même pas présentée comme une déportation. Andréas Sám ne dit pas, à propos de l'absence de son père : « ils l'ont pris » ou « on l'a emmené », mais bien que son père « s'en alla (JC, p. 225) » et qu'il « [...] [les] laissa plusieurs années sans nouvelles [...] (JC, p. 200) ». Le fils entreprend une enquête sur son père, cherchant chez ce dernier, dans son emploi du temps, dans ses comportements, dans ses vices et méfaits, la raison de cette absence prolongée. Les trois textes s'attardent sur l'alcoolisme du père, sur ses errances, sa débauche, comme si ces excès pouvaient avoir entraîné son malheur. Édouard Sám apparaît souvent comme un père indigne, toutefois, il n'est pas clair que ce soit pour ses fautes qu'on le punit. « Les preuves contre mon père ne cessaient de s'accumuler (JC, p. 175) », dit Andréas, mais les preuves de quel crime exactement ? Ce flou concernant la nature du crime se reporte sur l'identité du responsable : est-ce le père, est-ce l'un des nombreux ennemis qu'il s'est faits au cours de sa vie (il a fait des procès à ses clients, il a reçu des menaces de la part de bûcherons, il s'est battu avec des ivrognes de la taverne, il a insulté des membres de sa famille) ou est-ce une autorité quelconque se cachant derrière les interrogateurs anonymes de *Sablier* ? Les textes de Kiš s'efforcent de reconstituer les événements marquants de la vie d'Édouard Sám et ceux ayant précédé sa disparition. Ils réunissent souvenirs, témoignages, données d'archive et documents authentiques, tous les éléments nécessaires à la tenue d'un procès; mais il s'agit d'un faux procès, car, comme l'a souligné Alexandre Prstojevic, les auteurs du crime que pointe *Le cirque de famille* sont déjà connus du lecteur.

²²⁵ Geneviève Mouillaud-Fraisse, « Les morts impossibles » in *Sud*, n° 66, 1986, p. 54.

La mort du père, présentée comme une énigme qui hante le narrateur, est le résultat d'un concours de circonstances historiques : le destin d'Édouard Sám ne diffère aucunement de celui de ses coreligionnaires d'Europe centrale. Pour un lecteur doué d'un minimum de culture générale, l'assassin et ses mobiles sont parfaitement clairs, et les romans de Kiš dépourvus d'énigme. Pourtant, Andréas, tout au long du *Cirque de famille*, continue à chercher infatigablement un secret.²²⁶

Les persécutions subies par un juif et sa disparition d'un pays d'Europe centrale en 1944 sont tout sauf mystérieuses. Pourtant, l'œuvre poursuit son enquête, comme si elle ne bénéficiait pas de notre connaissance a posteriori des événements. Jamais le texte ne donne la réponse attendue, la réponse de l'Histoire, « Auschwitz », aux questions soulevées par le narrateur de *Jardin, cendre*, par l'enfant de *Chagrins précoces*. Il s'agit peut-être de recréer l'énigme qu'a représentée cette disparition pour l'enfant qui a attendu le retour de son père pendant des années, une énigme que n'ont jamais complètement résolue les explications fournies après coup sous forme de généralités : la guerre, les camps.

Pour mettre en scène la perte du père, sa mort en tant qu'individu et non en tant que victime anonyme parmi six millions d'autres, pour en faire un événement en soi, il faut d'abord dissimuler une évidence : la judéité du personnage habitant une région occupée par des fascistes. Le texte ne nie pas la judéité d'Édouard Sám, cependant il ne s'arrête pas à cette judéité comme étant la cause des persécutions et de la déportation, il ne s'en contente pas, il cherche ailleurs : la judéité est donc présente mais comme un trait parmi d'autres. Piotr Rawicz parle d'une judéité en pointillé : « Et pourtant, c'est elle, cette judéité en pointillé, ce refrain discret et à peine audible... qui octroie à l'ouvrage son poids et sa vibration. L'efficacité de la litote dépasse ici, et de loin, celle d'un hurlement²²⁷ ». La persistance de cette énigme visant la disparition du père est également due à la multiplication d'événements similaires. C'est-à-dire qu'Édouard Sám ne cesse de disparaître.

²²⁶ Alexandre Prstojevic, *Le roman face à l'Histoire*, p. 91. Cependant, nous n'irions pas jusqu'à dire que les romans de Kiš sont dépourvus d'énigme pour qui connaît son Histoire. Plusieurs éléments du texte demeurent indéterminables et ce, même après la lecture de la « Lettre ou table des matières ».

²²⁷ Piotr Rawicz, « Préface » in *Sablier*, p. XI.

[...] mon père était depuis le début de l'automne dans un état dépressif dont il ne sortait qu'au printemps. [...] Au début, il se contenta de s'enfermer dans sa chambre, dont l'accès nous était alors sévèrement interdit, puis il partit pour je ne sais quels longs voyages, dont je n'ai jamais pu éclaircir le sens ni le but. Il partait tard dans la nuit, de la façon la plus illégale, sans nous dire au revoir. [...] Il revenait au printemps, amaigri, les traits tirés, curieusement changé [...] (JC, p. 126-127)

La fréquence des disparitions du personnage fait douter du caractère définitif de sa déportation. Dans *Jardin, cendre*, le narrateur pense avoir revu son père des années plus tard parmi une délégation de survivants d'Auschwitz, puis dans un championnat d'échecs, ou encore en train de boire avec des ivrognes.

Tantôt deux ou trois ans passent sans qu'il donne la moindre nouvelle, tantôt il se manifeste trois ou quatre fois la même année, à petits intervalles. Parfois, il arrive déguisé en touriste de l'Allemagne de l'Ouest, en culotte de cheval, et fait mine de ne pas savoir un seul mot de notre langue. (JC, p. 200)

De ces réapparitions, Mouillaud-Fraisse dit : « Rêves ? mais qui ne sont pas appelés rêves, qui ne sont marqués par aucune bordure, et qui s'écartent du possible sans s'en distinguer²²⁸ ». En effet, le lecteur devine qu'il y a méprise, mais rien dans le texte ne le spécifie, rien ne qualifie ces passages de fantasme ou de rêve éveillé. Andréas Sám dit aussi de son père, quand il le découvre endormi, *ivre mort* : « Mon père paraît mort depuis longtemps [...] (JC, p. 70) ». Mouillaud-Fraisse classe Édouard Sám parmi les morts impossibles, parmi les personnages de Kiš qui ne semblent pas tuables. E.S. n'est pas mort à Novi Sad en janvier 1942, ni sous la maison effondrée, il n'a pas été pendu par les villageois, il n'a pas non plus été une victime du voleur d'os. Le texte est rempli de ces morts imaginées ou évitées de justesse. C'est pourquoi le texte conserve son ambiguïté, même pour le lecteur qui connaît son Histoire : comment croire à la mort de l'éternel survivant, comment croire à l'absence définitive d'un revenant ?

Il s'agit encore là de faire douter le lecteur qui croyait avoir compris, de ne pas lui donner ce qu'il attend, c'est-à-dire ce que lui offrent habituellement les récits

²²⁸ Geneviève, Mouillaud-Fraisse, « Les morts impossibles », p. 53.

ancrés dans l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, notamment d'être ému par le sort des victimes. Faire éprouver au lecteur autre chose que de la compassion peut impliquer qu'à l'occasion le point de vue sur l'événement relaté s'éloigne de celui de la victime pour se rapprocher de celui des bourreaux. Nous disons « se rapprocher », et non « adopter », car ce serait franchir trop vite le pas qui sépare cette part d'identification au bourreau, que l'on retrouve chez Perec et Kiš, et le travail d'écriture d'un Jonathan Littell, par exemple, qui confie la narration de son roman à un officier S.S.²²⁹ L'inversion de la perspective ne se rend pas si loin chez Perec et chez Kiš, mais il demeure que ces textes ne situent pas systématiquement leurs narrateurs, et avec eux le lecteur, « du côté du Bien »; pour reprendre l'expression de Lakis Proguidis, décrivant la littérature dont Danilo Kiš veut se distinguer :

Ce qui paraissait désormais extrêmement gênant, c'était justement cette accumulation d'un savoir-faire poétique qui plaçait automatiquement auteur et lecteur du côté du Bien et qui se transmettait sans entraves de génération en génération. De sorte que le nazisme et le communisme, si on continuait à les observer à travers le prisme de l'ancestrale République des Lettres, apparaissaient comme des accidents de parcours à l'égard du chemin en sens unique vers le Bien et le Bonheur²³⁰.

Il ne s'agit pas pour autant de glorifier le *Mal*, mais de ne pas le banaliser, de ne pas le réduire à une opposition manichéiste entre deux groupes. L'œuvre de Perec ne rend pas le génocide acceptable, cependant, elle nous force à rencontrer la fascination²³¹ qu'un régime totalitaire parvient à susciter chez ses partisans, et même chez d'autres peuples témoins de sa puissance, comme ce fut le cas aux Jeux olympiques de Berlin en 1936. La cohésion du groupe en une unité, le triomphe de l'ordre et de la discipline, le tout agrémenté d'exploits physiques et de la beauté de jeunes corps, ce spectacle captive et impose le respect.

²²⁹ Jonathan Littell, *Les bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, 903 pages.

²³⁰ Lakis Proguidis, « Le résidu amer de l'homme » in *L'inconvénient*, n° 7, novembre 2001, p. 50-51.

²³¹ Le mot est lancé dès la première page de *W ou le souvenir d'enfance*, « L'incompréhension, l'horreur et la fascination se confondaient [...] » et est repris p. 87 par Otto Apfelstahl, lorsqu'il explique pourquoi il a consacré tant d'attention à ce naufrage du Sylandre : « *J'étais un peu fasciné par cette catastrophe, par la personnalité des victimes, par cette sorte de mystère qui entourait la disparition de l'enfant* ». Apfelstahl transmet cette fascination à Gaspard Winckler, qui s'engage dans une quête qui le conduira, on l'imagine, à l'île W.

Ils lui apprendront dans l'émerveillement et l'enthousiasme (qui ne serait enthousiasmé par cette discipline audacieuse, par ces prouesses quotidiennes, cette lutte au coude à coude, cette ivresse que donne la victoire ?), que la vie, ici, est faite pour la plus grande gloire du Corps. (WSE, p. 96)

Anne Élane Cliche qualifie de « complaisance maniaque » l'attitude de la voix narrative détaillant les épreuves et les règlements, et souligne que le lecteur est appelé à partager malgré lui l'admiration envers le système W qui transpire de ces longues énumérations:

La froideur scientifique du narrateur, obsessionnellement occupé à transmettre les calculs et les chiffres sur lesquels se règlent les corps soumis aux impératifs de la compétition, se révèle peu à peu dans sa complaisance maniaque qui apparaît bientôt entretenir une complicité de structure avec le système abject qu'elle décrit. Le lecteur est d'ailleurs lui-même conduit insidieusement à entrer dans les rouages d'une jouissance à laquelle il s'aperçoit trop tard avoir goûté. Une sorte de jubilation retenue, d'admiration réservée, imprègne en effet la présentation prétendument objective des règles qui sévissent à W [...] ²³²

Les chapitres portant sur la conception des enfants sur W ont particulièrement cet effet d'interpeler le lecteur dans sa jouissance, d'en faire malgré lui un complice, un témoin privilégié et passif de l'horreur : « Un tour de piste suffit généralement aux coureurs pour rattraper les femmes, et c'est le plus souvent en face des tribunes d'honneur, soit sur la cendrée, soit sur la pelouse, qu'elles sont violées (WSE, p. 169) ». Les descriptions de ces viols collectifs pratiqués devant un public de spectateurs faisant bruyamment entendre leurs « clameurs (WSE, p. 181) » situent résolument la posture du témoin du côté de la jouissance. Ce public anonyme représente d'une certaine manière le narrateur : « La jouissance exacerbée semble en effet être la part de ceux qui inconnus et impossibles à désigner précisément, à l'instar du narrateur, et qui le représentent à l'évidence, occupent la place devenue collective de *témoin* ²³³ ».

Kiš aussi emprunte à l'oppresseur, notamment ses séances d'interrogatoire visant à produire des aveux préétablis (sans doute davantage inspirés du stalinisme

²³² Anne Élane Cliche, *Poétiques du Messie*, p. 251.

²³³ *Ibid.*, p. 268.

que du nazisme). Toutefois, chez Kiš, l'identification d'un personnage au bourreau n'y entraîne pas systématiquement l'identification de la narration, orientant le point de vue offert au lecteur. C'est-à-dire que dans *Le cirque de famille*, l'identification au bourreau est, en général, donnée à voir de l'extérieur, ce qui implique qu'on ne la fasse que rarement subir au lecteur. Par exemple, lorsque Édouard Sám enseigne à son fils une technique pour faire face à une meute de chiens affamés : il faut se mettre à quatre pattes et aboyer (JC, p. 222). Le petit Andi paraît avoir compris la leçon, puisque lorsqu'il fait face au danger, il se range du côté des plus forts et tente de passer pour l'un d'entre eux.

Je m'entêtais à rester sous l'auvent de l'entrepôt, m'accrochant aux basques des jaquettes, aux jupes des femmes, écrasé et refoulé, revenant sans cesse et me faufilant à travers cette forêt de jambes, porté par ma peur, persuadé que c'était là, en plein cœur du danger, que j'étais le mieux protégé de ces gens, conscient que je ne devais pas m'éloigner de l'abri de leur fureur, que je ne devais pas m'éloigner d'un pouce de cette masse tentaculaire, car on aurait pu me reconnaître et me piétiner. (CP, p. 30-31)

Dans cette nouvelle du « Pogrome », le processus de défense du personnage finit, exceptionnellement, par contaminer la narration. Quand la foule réussit à ouvrir la porte de l'entrepôt, le texte emploie les mots « enfin » et « soulagement », alors que les vitres brisées sont associées à un phénomène naturel : « On entendit tout à coup le fracas des vitres brisées qui étincelèrent comme la foudre au-dessus de nos têtes, puis comme un écho lointain, le craquement des planches, et enfin un long soupir de soulagement lorsque la porte céda sous la poussée (CP, p. 30) ». Plus loin, il est question, dans la même phrase, d'un miracle et de la lame d'un couteau qui s'enfonce : « Tout à coup, je ne sais par quel miracle, la grande porte à un battant s'enfonça dans cette masse noire, comme la lame d'un couteau (CP, p. 31) ». La beauté de la description et son titre, « Le pogrome », la sensualité des excès de la foule et la terreur de l'enfant viennent composer ce mélange de fascination et d'incompréhension qui caractérise le traitement de la violence chez Kiš, et plus encore chez Perec.

À propos de la fonction du témoignage des survivants des camps, Georges Perec écrit, dans son article sur *L'Espèce humaine* : « Nul ne désirait, en écrivant, susciter la pitié, la tendresse ou la révolte. Il s'agissait de faire comprendre ce que l'on ne pouvait pas comprendre; il s'agissait d'exprimer ce qui était inexprimable²³⁴ ». La volonté des survivants de camps de « faire comprendre » se heurte à des difficultés touchant tant la production que la réception du témoignage²³⁵. Il nous apparaît que Perec et Kiš soustraient leurs œuvres à ce qu'on a appelé *l'impossibilité* de la transmission de l'expérience concentrationnaire²³⁶, en leur donnant une autre visée : il ne s'agit pas, dans ces textes, de rendre plus compréhensible ou plus cohérente une réalité qui ne l'était pas, ou qui, du moins, ne l'était pas sur le coup²³⁷. Chez Kiš et chez Perec, le quotidien de la Shoah conserve son caractère fantastique : il semble incroyable, en effet, qu'un pogrome ait des allures de fête, incroyable également cette idée que les détenus d'un camp puissent participer à son bon fonctionnement; pourtant c'est là une vérité des plus factuelles. La réalité historique qui, dans les textes de Perec et de Kiš, n'est ni expliquée ni justifiée, heurte de plein fouet le lecteur par son non sens.

W ou le souvenir d'enfance et *Sablier* tendent à provoquer le désarroi, la stupeur, le doute, bien plus qu'ils ne cherchent à émouvoir. Ces textes évitent le piège

²³⁴ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », p. 91. C'est peut-être directement à Perec que Roland Barthes répond quand il écrit à la fin de la même année (décembre 1963), dans la préface à ses *Essais critiques* (Paris, Seuil, 1964, p. 15), qu'il faut plutôt chercher à « inexprimer l'exprimable ».

²³⁵ Anny Dayan Rosenman résume efficacement les enjeux du témoignage dans *Les Alphabets de la Shoah*, Paris, CNRS, 2007, 238 pages.

²³⁶ Dans le cas du *Cirque de famille*, il faudrait plutôt parler de l'expérience de l'horreur telle qu'elle se produisait à l'extérieur des camps : massacres, tortures, privations et humiliations.

²³⁷ Notre propos ne vise pas à rendre compte des diverses « explications » disponibles. Nous renvoyons cependant le lecteur au texte *Psychologie des foules et analyse du moi* (1921), in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001 p. 131-242. Sigmund Freud y démontre que l'élection d'un nouveau *surmoi* autorisant le retour de pulsions qui avaient été refoulées sous la gouverne du *surmoi* déchu (l'ancien idéal du moi) donne lieu à un intense déferlement de jouissance; d'où l'enthousiasme manifesté par des civils dans le meurtre et le viol, d'où l'allégresse collective de ces gens *bien comme il faut* qui se livrent à des pogromes approuvés par la nouvelle autorité au pouvoir.

qui guette une littérature dite de la Shoah, et que Piotr Rawick, l'auteur du *Sang du ciel*, décrit en ces termes : « [...] grandiloquence, discours larmoyant, manichéisme, invasion de clichés²³⁸ ». En effet, Kiš et Perec font preuve de laconisme, ils renoncent à l'effet d'une catharsis pathétique et à toute simplification. Lorsqu'on replace les trois livres du *Cirque de famille* dans leur ordre de parution, on constate que le pathétisme se fait de plus en plus rare. Par exemple, en ce qui concerne le traitement de la misère, plus précisément de la faim. Dans ses entretiens, Danilo Kiš rappelle que la faim était omniprésente pendant son enfance, avec la peur et l'humiliation. « Étant juif ou demi-juif (ce qui était la même chose) pendant la guerre, dans la Hongrie fasciste, j'étais mis quotidiennement dans des situations humiliantes, dans une existence dominée par la peur, la faim et le sentiment d'injustice²³⁹ ». C'est grosso modo ce que l'on retrouve dans *Jardin, cendre*, où le narrateur ne censure pas sa plainte : « Comme, en ce temps-là, nous souffrions de la faim de façon infernale, à en crier, le soir, agité, j'avais peine à trouver le sommeil [...] (JC, p. 240) ». Il en va autrement dans le deuxième texte à avoir été écrit. Sans vraiment expliquer pourquoi, l'enfant de *Chagrins précoces* plonge dans la fiente de poule en échange d'une orange, qu'il n'arrive pas à manger tant qu'on l'observe. Lui et sa famille trouvent des champignons dans la forêt et tentent de les dissimuler aux yeux des voisins. À partir de ces situations, le lecteur peut déduire que les personnages ont faim. La faim apparaît comme une explication possible et non comme le propos de la nouvelle. Dans *Sablier*, les aventures du père sur le chemin du retour du boucher s'étendent sur plusieurs pages et donnent lieu à des commentaires de la part des divers narrateurs, mais ce que ces quelques morceaux de viande représentent pour la famille Sám, par rapport à leur ordinaire, n'est nullement mentionné. Nous l'avons dit, E.S. se plaint de son neveu et de sa pension, et non de la guerre et des persécutions antisémites. Ses ennuis domestiques occupent une place de premier plan dans son discours, faisant basculer les quelques accents tragiques dans le ridicule. Le désespoir du narrateur de

²³⁸ Piotr Rawicz, « Préface » in *Sablier*, p. V-VI.

²³⁹ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 155.

Jardin, cendre paraît s'être dissipé d'une reprise à l'autre, au profit d'un malaise, d'une sensation de familier inquiétant.

De même, dans *W ou le souvenir d'enfance*, on peut déceler une diminution de l'intensité de l'affect douloureux d'une narration à l'autre : de Georges à Gaspard Winckler à la voix anonyme, le ton du récit est de plus en plus froid, de plus en plus détaché. Or, comme nous l'avons démontré, ce détachement ne nous éloigne pas nécessairement de l'enfance, de l'événement tel qu'il a été subi sur le coup. Le sentiment que le texte issu du feuilleton *W* provoque chez le lecteur est comparable à celui que le narrateur Georges associe à son enfance, le « [...] sentiment d'incrédulité, d'hostilité et de méfiance [...] » (WSE, p. 141) », ressenti lorsqu'il découvre une étrangère là où il attendait une autre femme, une personne connue de lui. L'anecdote du récit olympique ne correspond plus à l'expérience de l'écrivain en termes de faits vécus, mais témoigne quand même d'une expérience infantile en donnant lieu à une perte de repères : « Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repères [...] » (WSE, p. 98) », dit le narrateur Georges. Ce que le récit *W* fait subir au lecteur, cette découverte de l'horreur derrière la société idéale, correspond peut-être, en partie du moins, à ce qui n'est pas inclus dans le récit de Georges, c'est-à-dire ce qu'ont représenté pour l'enfant la fin de la guerre, la sortie de sa cachette dans le Vercors et le retour à Paris, la vue des déportés survivants (« il verra revenir la cohorte des vaincus ») et des photos des camps, ce qu'a été pour lui en fait la fin de l'enfance :

L'enfant W ignore presque tout du monde où il va vivre. Pendant les quatorze premières années de sa vie, on l'a pour ainsi dire laissé aller à sa guise, sans chercher à lui inculquer aucune des valeurs traditionnelles de la société W. On ne lui a pas donné le goût du Sport, on ne l'a pas soumis aux dures lois de la compétition. Il est un enfant parmi les enfants. [...] La découverte de la vie W est, il est vrai, un spectacle assez terrifiant. Le novice parcourt les Stades, les camps d'entraînement, les cendrées, les chambrées; il n'est encore qu'un adolescent tranquille et confiant, pour qui la vie se confondait jusqu'alors avec la chaleur fraternelle de ses milliers de compagnons, et tout ce qui pour lui s'associait avec des images de fêtes fastueuses, ces clameurs, ces musiques triomphales, ces envolées d'oiseaux blancs, lui apparaît sous un jour insoutenable. Puis il verra revenir la cohorte des vaincus, Athlètes gris de fatigue, titubant sous le poids des carcans de chêne; il les verra s'affaler d'un coup, la bouche ouverte, la respiration sifflante; il les verra un peu plus tard se battre, s'entre-

déchirer pour un morceau de saucisson, pour un peu d'eau, pour une bouffée de cigarette. Il verra, à l'aube, le retour des Vainqueurs, gavés de saindoux et de mauvais alcools, s'effondrant dans leurs vomissures. Ainsi se passera sa première journée. Ainsi se passeront les suivantes. Au début, il ne comprendra pas. Des novices un peu plus anciens que lui essaieront parfois de lui expliquer, de lui raconter, ce qui se passe, comment ça se passe, ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire. Mais, le plus souvent, ils n'y arriveront pas. Comment expliquer que ce qu'il découvre n'est pas quelque chose d'épouvantable, n'est pas un cauchemar, n'est pas quelque chose dont il va se réveiller brusquement, quelque chose qu'il va chasser de son esprit, comment expliquer que c'est cela la vie, la vie réelle, que c'est cela qu'il y aura tous les jours, que c'est cela qui existe et rien d'autre, qu'il est inutile de croire que quelque chose d'autre existe, de faire semblant de croire à autre chose, que ce n'est même pas la peine d'essayer de déguiser cela, d'essayer de l'affubler, que ce n'est même pas la peine de faire semblant de croire à quelque chose qu'il y aurait derrière cela, ou au-dessous, ou au-dessus. Il y a cela et c'est tout. (WSE, p. 187-191)

Cette incompréhension, qu'aucun discours ne vient résoudre complètement, et cette impression que le cauchemar est devenu la réalité, nous les retrouvons dans *Sablier*. En cela, le dernier tome du cycle de Kiš semble occuper, au sein de son triptyque, la même fonction que le récit de l'île W occupe par rapport au récit du narrateur Georges : si le texte *Sablier*, en tant qu'invention de la vie du père à partir de documents, est le texte le plus fictionnel du cycle, car le moins autobiographique, il nous livre cependant quelque chose du trauma d'enfance de l'écrivain plus efficacement que ne le font les deux premiers récits. Certes, ce n'est plus l'enfance telle qu'on la suppose, le mythe, ce n'est plus le souvenir raconté et expliqué, mais la mise en scène d'un non-sens, de quelque chose qui n'a pu être pleinement éprouvé sur le coup et qui a laissé la trace d'un *blanc* dans la mémoire.

Chez Marguerite Duras également, la réécriture du souvenir d'enfance, avec les changements narratifs qu'elle implique, présente le passage d'une représentation de l'origine à une rencontre du réel, des moments de glissement du roman familial et de ses justifications psychologiques au non-savoir du trauma. Au narrateur en pleine possession de son histoire succède une voix intérieure sujette au doute. Le récit de cette voix anonyme dans laquelle, dirons-nous, un moi s'efface²⁴⁰, se heurte à ce qui ne peut être montré, mais seulement pointé comme irréprésentable. Nous remarquons

²⁴⁰ Voir dans ce chapitre : Duras, le miroir du sujet, toujours autre.

que c'est du côté de cette narration limitée, de cette subjectivité assumée comme telle que se trouve un appel à une objectivité divine : à la vision limitée correspond le désir d'une intervention du regard de Dieu.

L'objectivité divine ou la caméra qui ne tremble pas

Le mouvement que nous dégageons de l'œuvre de Marguerite Duras n'est pas une évolution du premier texte écrit au dernier, mais un mouvement d'oscillation entre deux écritures (on pourrait déjà parler de deux désirs), isolant *La vie tranquille* et *L'Amant* des trois autres titres. Il y a plusieurs façons de caractériser les deux pôles de cette alternance, nous en proposons une ici, d'autres suivront.

Dans le premier roman publié par Marguerite Duras, le narrateur bénéficie d'un savoir absolu sur les motivations de tous et chacun. Il a une maîtrise parfaite de son objet d'étude, tels ces narrateurs omniscients des œuvres du XIX^e siècle. Le caractère des personnages, surtout, est transparent, et le jugement posé sur ces *Impudents* est sans équivoque, surtout dans le cas du grand frère, dont le texte livre en quelque sorte une étude de cas :

Pour l'instant, il se laissait glisser avec bonheur sur la pente facile du boulevard ensoleillé qu'il descendait au bras de sa mère. Il aurait dû être triste, mais en fait ne l'était pas, quoiqu'il ne répugnât pas à se faire consoler et que son air contracté, sa voix sourde et pâteuse exprimassent une pudeur qu'il croyait décent de conserver quelque temps encore. (*IMP*, p. 27-28)

Les impudents, tout comme *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant de la Chine du Nord* ne laissent pas planer de mystère sur le sens à accorder aux événements qu'ils décrivent. Les rapports de cause à effet sont mis en évidence par les différentes narrations qui peuvent facilement énoncer la morale à tirer des dénouements.

Il leur avait semblé à tous les trois que c'était une bonne idée d'acheter ce cheval. [...] Il essaya honnêtement de faire le travail qu'on lui demandait et qui était bien au-dessus de ses forces depuis longtemps, puis il creva. Ils en furent dégoûtés, si dégoûtés, en se retrouvant sans cheval sur leur coin de plaine, dans la solitude et la stérilité de toujours, qu'ils décidèrent le soir même qu'ils iraient tous les trois le lendemain à Ram, pour essayer de se consoler en voyant du monde. Et c'est le lendemain à Ram qu'ils devaient faire la rencontre qui allait changer leur vie à tous. Comme quoi une idée est toujours une bonne idée, du moment qu'elle

fait faire quelque chose, même si tout est entrepris de travers, par exemple avec des chevaux moribonds. (BAR, p. 155)

Le ton est résigné, l'histoire paraît connue d'avance (« ils devaient faire la rencontre qui allait changer leur vie »), connue par cœur. C'est une tout autre énonciation que l'on découvre dans *La vie tranquille*, le deuxième roman publié par Duras. La question du sens à accorder aux divers événements vécus par les protagonistes demeure ouverte :

Qu'en est-il de savoir ou d'ignorer quelque chose ? Quelle est la leçon de ce savoir-là pour démêler ce qui m'arrive face à face avec ce vide qui se lève devant mes yeux en vagues de plus en plus immenses, d'une clarté de plus en plus dévorante ? (VIE, p. 95)

La narratrice tente certes de s'expliquer ce qui s'est produit dans sa famille, notamment ses propres intentions, mais elle relativise ses déductions : « Mais je ne suis sûre de rien au fond (VIE, p. 102) ». De même, la voix de *L'Amant* constate qu'elle ne comprend pas tout de l'histoire de la famille, qu'elle ne peut pas tout dire de cette histoire, qu'il y a des zones de silence et d'aveuglement :

[...] échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour. Elle est le lieu au seuil de quoi le silence commence. Ce qui s'y passe c'est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie. Je suis encore là, devant ces enfants possédés, à la même distance du mystère. (A, p. 34-35)

Les textes de Duras où la narration a le plus tendance à déterminer elle-même le sens de son récit, la morale à retenir, sont aussi ceux où se déploie le plus grand effort dans la défense du propos, dans la validation des assertions. Dans *L'amant de la Chine du Nord*, une intervention de l'auteur (en note de bas de page) vient réaffirmer l'authenticité du sort réservé à la mère : « Pas un sou ne lui a été rendu. Pas un blâme, jamais, n'a été prononcé contre les escrocs du cadastre français (ACDN, p. 1623) ». La condamnation sans ambiguïté des fonctionnaires vise donc des individus ayant réellement existé. Or on dirait que le texte doit se mériter cette prétention à la vérité factuelle par une surenchère de détails socio-historiques vérifiables et par l'importance accordée au discours rapporté. Alors que *L'amant de*

la Chine du Nord s'efforce d'accumuler les « effets de réel », de la vraisemblance, *L'Amant* met en scène le réel dans ses effets sur le sujet. La voix de *L'Amant* ne se préoccupe pas de défendre son propos; après tout, elle ne prétend pas relater la vie de l'écrivaine, lui accorder un sens de façon à en faire un destin : « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne (A, p. 14) ». Il n'est pas question, dans *La vie tranquille* et dans *L'Amant*, d'affirmer un savoir sur l'événement, comme cela se fait dans les trois autres titres, mais de revendiquer un savoir autre que nous qualifions de savoir du désir et dont nous parlerons plus loin. Pour l'instant, relevons un trait caractérisant cette voix intérieure que l'on retrouve dans *L'Amant* et dans *La vie tranquille* : elle tend vers une objectivité divine.

L'image que poursuit la voix de *L'Amant*, cette traversée du Mékong où l'enfant est aperçue par le riche chinois, cette scène qu'elle reconstruit pièce par pièce n'a été vue que par Dieu. Seul Dieu a pu voir la scène dans son ensemble et juger de son importance :

Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. (A, p. 16-17)

La photographie n'a pas été prise, pourtant la voix peut décrire ce qu'on y aurait vu. Elle construit l'image absolue, l'événement déterminant de l'histoire, et ainsi donne à voir ce que seul Dieu a pu saisir. Dans ce livre, tout est vu à travers le regard de cette voix anonyme, mais cette focalisation interne ne restreint pas l'amplitude du champ de vision, l'intériorité n'empêche pas le tableau. Il y avait déjà quelque chose d'approchant dans *La vie tranquille*, dans le chapitre central du livre où la narratrice fait face à la mer et paraît s'y fondre.

Les vagues arrivaient toujours par rangées régulières à fleur de mes yeux. Sempiternellement, elles arrivaient. Je ne voyais qu'elles, les vagues. Bientôt elles étaient ma respiration, les

battements de mon sang. Elles visitaient ma poitrine et me laissaient, en se retirant, creuse et sonore comme un crique. (VIE, p. 111)

C'est alors que la voix intérieure devient vagues sous le soleil, devient cette mer qui prend sans distinction, alors que le monde intérieur du personnage rejoint l'élément naturel, qu'elle voit ce que personne ne voit, un homme disparaître au large : « Personne n'avait vu l'homme se noyer que moi ». Il nous apparaît que ces deux textes de Duras offrent une perspective particulière sur l'événement, à la fois la vision du témoin, sans recul, au ras du sol, et la vision panoramique d'un Dieu impartial qui dit simplement ce qui est. Plus la narration renonce à transmettre un message, à faire le procès des personnages, et plus il y a cet appel à un regard sans limite, à une connaissance absolue qui n'est pas du même ordre que la compréhension offerte par les autres textes, qui, elle, participe d'une entreprise de dénonciation. Le repli vers l'intériorité, vers l'intimité d'une conscience, est ce qui permet le détachement, ce qui ouvre à une vue plongeante sur le monde contemplé presque dans l'indifférence. La narration est paisible, sans jugement devant la traversée du Mékong, devant la mort de l'homme. Elle voit tout, mais en quelque sorte, dans le silence, le mutisme de cette mer où des touristes se tuent chaque année : « On entend rien contre le sable, on se cogne à un silence bouché. Contre la terre on doit entendre grignoter les bêtes et crever les racines. Contre le sable, rien (VIE, p. 111) ». Chez Duras, paradoxalement, la voix la plus intérieure semble accéder à une objectivité divine.

Dans plusieurs de ces entretiens, Danilo Kiš qualifie la narration de *Sablier* d'objective : « Dans le troisième, le narrateur disparaît, la narration est objective — les choses sont considérées de la façon la plus objective possible²⁴¹ ». Certes, ce texte s'appuie davantage que les autres sur des documents authentiques, certaines voix narratives sont plus impersonnelles, le ton, moins affecté, mais peut-on vraiment parler d'une narration objective ? Les « Carnets d'un fou » sont tout sauf objectifs et,

²⁴¹ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 209.

si la « Lettre » d'Édouard est authentique, elle est clairement limitée par un point de vue subjectif. Les « Tableaux de voyage », avec leur vision panoramique, sont sans doute les chapitres les plus objectifs. Or, malgré la distance du point de vue, malgré le fait que l'on n'ait pas accès aux pensées du personnage, aux motivations derrière les gestes de « l'homme », on ne peut affirmer que cette narration emploie strictement une focalisation externe. En effet, plusieurs passages ne font sens que si nous tenons pour acquis que ce qui nous est donné à voir est teinté de la perception de l'homme. Par exemple, il y a un fragment où l'homme se cache d'une femme venue porter une enveloppe. Cette femme descendue d'un traîneau, une petite valise à la main, semble réapparaître dans le fragment suivant, alors que l'homme écrit une lettre, sous l'effet d'une flamme tremblante entraînant le dessin du papier peint dans son mouvement. Il s'agit d'un traîneau avec de petits personnages, se répétant à l'infini : « Du traîneau descend une femme tenant d'une main un grand manchon, ou peut-être est-ce une petite valise [...] (S, p. 268) ». Quand le vent anime la flamme de l'homme, l'image fixe devient tableau vivant, c'est-à-dire que la femme qui descendait du traîneau du papier peint commence à se mouvoir : « La femme en manteau de fourrure s'est arrêtée un instant devant la porte [...] (S, p. 269) ». À la page suivante, un courant d'air fait à nouveau danser la lampe, la femme du papier peint traverse la pièce, portant maintenant la coiffure de la femme *réelle* aperçue par l'homme. Elle est suivie par une autre femme identique, son ombre dit le texte, son image reflétée (S, p. 270), tels les motifs se répétant sur le mur. La narration conserve toute sa distance, sa retenue, mais la scène décrite s'apparente à une hallucination : l'image est prise de l'extérieur, mais c'est la perception de l'homme qui la fait trembler.

À propos de *Sablier*, Guy Scarpetta conclut : « [...] aucune voix objective dans la polyphonie narrative [...] »²⁴². Aucune voix objective, mais un intense désir d'objectivité qu'endosse par moments l'auteur des « Carnets d'un fou » :

²⁴² Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, p. 188.

Il est difficile d'élever son propre malheur dans les hauteurs infinies. D'être à la fois celui qui regarde et celui qui est regardé. Celui qui est en haut et celui qui est en bas. Celui d'en bas, c'est une tache, une ombre... Considérer sa propre personne du point de vue de l'éternité (lire : du point de vue de la mort). S'élancer dans les airs ! Le monde vu par un oiseau. (S, p. 277)

Sablier se nourrit de ce désir d'objectivité, mais rend compte de la difficulté, voire de l'impossibilité de l'entreprise. Dans *Le résidu amer de l'expérience*, Danilo Kiš applique ce qu'il appelle « le procédé cinématographique²⁴³ » aux Journées froides de janvier 1942. Il tente de reconstituer d'un point de vue extérieur la scène du lac gelé qui suit l'arrestation de son père par les fascistes hongrois; mais au bout d'un moment, la caméra se focalise, irrésistiblement l'œil se rapproche...

Panorama du Danube gelé. Près de la plage municipale, là où se trouvent les cabines en bois, on a percé dans la glace un grand trou, comme découpé dans du verre; au-dessus du trou, on a placé un tremplin. Partout autour, des soldats; leurs moustaches sont couvertes de givre, leurs nez fument. Tout à coup apparaît, en provenance des cabines, une jeune femme, nue; elle tient une fillette à la main, la fillette elle aussi est nue. Elles sont bleues de froid. Les soldats les poussent sur la planche du tremplin, leur tirent une balle dans la nuque ou les transpercent de leurs baïonnettes. Les victimes tombent dans l'eau vert foncé du Danube. Un civil armé d'une gaffe pousse les corps sous la glace. La scène est filmée d'une perspective céleste et avec l'objectivité absolue d'un nuage gris d'hiver, auquel ne parviennent pas les voix. Maintenant, le plan s'élargit et nous voyons au-delà des cabines une longue file de gens. De cette hauteur où se trouve la caméra *qui ne tremble pas*, on ne distingue pas les visages; on différencie à peine les hommes des femmes et des enfants. Nous voyons seulement quelque part en fin de queue, dans le groupe qui sont arrivés en camion parmi les derniers, un homme avec un chapeau et des lunettes, dans un manteau gris élimé, car celui qui a placé la caméra à cette hauteur (afin d'éviter la tentation du détail, la description des corps nus, les scènes humiliantes — lorsque le corps réagit à sa façon à la peur de la mort imminente —, pour éviter les scènes de viol, les crânes fracassés et le sang sur la neige piétinée, pour éviter d'entendre les voix, les hurlements, les plaintes, les appels désespérés, les prières, les supplications, pour atteindre, donc, à une objectivité divine dans ce monde sans Dieu), celui qui tient la caméra, donc, ne peut pas ne pas isoler, subjectivement, de cette foule celui qui est son père.²⁴⁴

Le regard voudrait se hisser à une hauteur céleste et atteindre la pureté du nuage, mais ne peut que redescendre sur terre, à un niveau humain, pour cibler l'individu dans

²⁴³ *Id.*, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 187.

²⁴⁴ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 188-189.

l'événement historique²⁴⁵. Le désir de transmettre un savoir objectif sur l'événement paraît se confronter au désir d'en dire quelque chose, de témoigner d'une expérience particulière. Certes, l'objectivité divine confère à l'autorité narrative la légitimité du juge, mais se révèle, chez Kiš, insatisfaisante sur le plan éthique. Mieux vaut peut-être se faire avocat plutôt que juge, prendre partie, quitte à ce que la valeur du témoignage s'en trouve relativisée. D'ailleurs, à la fin de la « Lettre ou table des matières », celui qui a dit à son fils de se faire chien sauvage parmi la meute, celui qui cache sa famille dans les quartiers des gentils, termine pourtant son testament par cet impératif moral: « Mieux vaut se trouver parmi les persécutés que parmi les persécuteurs. (T., Bavá Kamá) (S, p. 491) ». Ce sont là les derniers mots de *Sablier*, et donc du *Cirque de famille*.

L'obscénité de l'impartialité se déploie dans *W ou le souvenir d'enfance*, dans la description de l'île olympique. Et Perec ne peut conserver cette objectivité apparente jusqu'au bout: lui aussi finit par ramener l'attention du lecteur sur l'individu, par adopter le point de vue de la victime, avec le témoignage de David Rousset. Si la narration succombe, pendant plusieurs chapitres, à la séduction de cette vision « sereine », protégée par la distance et par une froideur scientifique inattaquable (« [...] je voudrais, pour les relater, adopter le ton froid et serein de l'ethnologue [...] (WSE, p. 14) »), c'est quand même au témoin direct que revient l'honneur de clore le récit. Ce statut de témoin direct est ce qui distingue résolument Rousset de Perec, c'est aussi ce qui caractérise le personnage fictionnel, Gaspard Winckler. La mise en place de son statut de témoin constitue l'incipit du livre: « *J'ai longtemps hésité avant d'entreprendre le récit de mon voyage à W. Je m'y résous aujourd'hui, poussé par une nécessité impérieuse, persuadé que les événements dont*

²⁴⁵ Kiš traitera avec une plus grande objectivité (encore là, relative) de la vie d'autres victimes de l'Histoire, dans *Un tombeau pour Boris Davidovitch* et *Encyclopédie des morts*. Dans le cas des événements liés au père et à sa disparition, la limite au détachement souverain du témoin est plus marquée.

j'ai été le témoin doivent être révélés et mis en lumière (WSE, p. 13) ». L'énonciation de Winckler est portée par ce devoir de transmettre ce que lui seul peut révéler, en tant que seul survivant revenu de l'île W.

Il ne pouvait pas y avoir de survivant. Ce que mes yeux avaient vu était réellement arrivé [...] Quoi qu'il arrive, quoi que je fasse, j'étais le seul dépositaire, la seule mémoire vivante, le seul vestige de ce monde. Ceci, plus que toute autre considération, m'a décidé à écrire. (WSE, p. 14)

Enfant, Georges Perec n'a pas vu de ses yeux les camps nazis et n'a presque rien vu de la guerre. Kiš, de son côté, n'a pas vu la scène du lac gelé, même si certaines de ces formulations peuvent parfois le laisser croire :

À l'âge de sept ans, à Novi Sad, occupé à l'époque par la Hongrie, j'ai été témoin du massacre des Juifs et des Serbes par les fascistes hongrois. Ce jour-là, mon père fut épargné par miracle. Le miracle fut que les trous percés dans la glace du Danube et où l'on jetait les cadavres débordèrent. Il eut ainsi un sursis de deux ans avant d'être emmené à Auschwitz.²⁴⁶

Ce dont il a été témoin, précisément, c'est de l'arrestation du père. « Mon rôle de témoin prend fin avec la scène de l'arrivée des gendarmes. Et ce qui suit [la scène du lac gelé citée à la page précédente] est une reconstitution à partir de documents et de lambeaux de souvenirs des survivants²⁴⁷ ». Il s'agit donc, pour les deux écrivains, de céder la parole à ceux qui ont vu.

Polyphonie

La reprise permet de lier le souvenir d'enfance à ce que l'écrivain imagine avoir été l'expérience de l'autre, d'un proche. La présence de ces narrateurs personnages non identifiés à l'écrivain implique sans doute une plus grande part d'invention (consciente, volontaire), mais elle nous paraît surtout découler d'une appropriation du désir de l'autre et de l'attribution à l'autre de ses propres fantasmes

²⁴⁶ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 196.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 188. Il ne faudrait pas cependant rabattre le cas de Perec sur celui de Kiš. Enfant, Danilo Kiš a vu les soldats, il a vu les persécutions, il a vécu la misère et, en ce qui concerne janvier 1942, il a entendu la rumeur du massacre : « À travers les fenêtres obscurcies nous parviennent des cris et le crissement de pas sur la neige gelée, et de temps en temps des coups de feu amortis par la neige, comme des pleurs étouffés par un oreiller », *Le résidu amer de l'expérience*, p. 180. Bien que n'étant pas un survivant des camps, Danilo Kiš fut davantage un témoin direct de la Shoah que Georges Perec.

(inconscients). C'est pourquoi le passage à la polyphonie pose la question de l'identification et de la projection. Nous verrons que l'identification à la victime peut, surtout chez Duras, avoir un effet mortifère sur le sujet. Le désir de donner un accès direct à l'événement en faisant parler le mort et, donc, de se faire, par le biais de la fiction, le témoin direct de l'événement entre en conflit avec le désir de survivre.

Kiš : la folie de l'autre

Danilo Kiš a tenu à inverser les deux premiers tomes lors de la parution de la trilogie en 1989. Cette inversion permet entre autres d'aménager un équilibre entre les deux personnages principaux, Andréas Sám et Édouard Sám, l'histoire du fils dominant la scène de *Chagrins précoces* et de la première moitié (environ) de *Jardin, cendre*, l'histoire du père occupant la première place dans la seconde moitié de *Jardin, cendre* et dans *Sablier*. Dans *Chagrins précoces*, seul un passage de la nouvelle « Le jeu » adopte le point de vue du père et offre un accès direct à ses pensées, alors qu'il croit reconnaître dans son fils son propre père, qu'il appelle du nom du personnage mythique du Juif errant, Max Ahasvérus. Pendant un paragraphe, mais un paragraphe seulement, le lecteur a l'impression de se trouver à l'intérieur de la conscience d'Édouard Sám : « Et cela va l'humilier, pense-t-il avec plaisir. Il faut que je montre à Maria le cheminement souterrain et mystérieux du sang (CP, p. 25) ». Un peu avant le milieu de *Jardin, cendre*, les scènes centrées sur le père et son discours (sa prophétie) se multiplient, cependant il s'agit encore explicitement de scènes vues par le fils et d'un discours rapporté par lui : « J'étais assis dans le traîneau à côté de ma mère, les yeux brillants, empoisonné par le messianisme de mon père. Ses paroles s'étaient gravées dans mon front comme un sceau [...] (JC, p.138) ». Pendant encore quelques chapitres, le texte situe l'enfant dans la scène (par exemple, parmi la foule qui menace de lyncher le père), comme pour garantir l'authenticité de la scène décrite, en faire un souvenir. Quand la présence de l'enfant est **hautement** improbable (par exemple, pour ces nuits de beuverie à l'auberge, que le

narrateur rapporte en détail, avec extrait des insultes du père ivre aux autres clients), il est question de rapports officiels des autorités locales, rapports que le fils aurait vraisemblablement consultés lors de son enquête sur la disparition de son père. Ce n'est qu'au neuvième chapitre (sur un total de douze) que le narrateur semble renoncer à se limiter à ses souvenirs et aux sources disponibles, qu'il semble abandonner l'Histoire pour le mythe, et qu'Édouard Sám paraît faire à nouveau son entrée dans *Le cirque de famille*, cette fois, comme personnage de roman (un roman dans le roman), sous les traits de « l'homme » :

Aux temps lointains, mythiques où l'on portait encore le haut-de-forme et où régnait en souveraine sur l'Europe l'extravagante mode viennoise, baroque attardé d'une décadence déjà évidente, en un temps mythique beaucoup plus ancien que son pendant historique et par conséquent mal situé dans l'histoire, par un morné soir d'automne, entra dans le café *Au Lion d'or* un homme à chapeau noir, vêtu de noir, portant des lunettes cerclées de fer. (JC, p. 203)

Le texte élabore l'histoire du père, sa jeunesse, des événements ayant précédé la naissance du fils et dont celui-ci n'a pu être témoin. Il s'agit certes d'une reconstitution après enquête, mais il est clair que le récit déborde du document, qu'il invente, notamment lorsqu'il donne accès à ce que le fils n'aurait pu voir même s'il avait été présent, c'est-à-dire le père vu de l'intérieur.

M. Sam était assis, droit et raide; il avait, au début, l'impression que son corps n'était pas à lui; mais bientôt, la chaude vague de l'alcool lui rendit la possession de son organisme, la sensation de son corps. Cette chaude caresse dans ses entrailles, ce soleil invisible qui l'éclairait par l'intérieur, lui rendit sa personnalité [...] (JC, p. 212)

Le personnage est ici tel qu'on le verra apparaître dans *Sablier* : transparent.

Plus le cycle évolue, plus le regard du parent mort est privilégié, plus la narration cède la parole à celui qui a été un témoin direct de l'événement historique. Mais comme nous l'avons déjà souligné, conférer une autorité narrative à ce témoin adulte n'équivaut pas nécessairement à prétendre donner accès à davantage de vérité factuelle. Édouard Sám est certes un témoin *privilegié* de la Shoah, mais sa capacité à rendre compte objectivement de l'événement est systématiquement mise en doute.

D'ailleurs, dans un des entretiens où Danilo Kiš parle de l'objectivité narrative qu'il a voulu pour *Sablier*, il précise une exception :

J'ai essayé de ne tirer aucune conclusion, j'ai essayé, dans la mesure du possible, de rester impartial lorsque je porte un jugement sur les gens et les phénomènes, de parler de tout cela sur un ton presque documentaire, sauf bien sûr dans les cas où à travers moi, comme à travers un médium, parlait celui dont il est question dans le livre : E.S. Il n'y a rien à redire à sa partialité, c'est la partialité d'un homme mortellement effrayé, la partialité d'un visionnaire, la partialité d'un fou.²⁴⁸

C'est cette partialité assumée qui nous pousse à nous interroger sur ce qu'implique (ou sur ce que n'implique pas) le changement de narrateur, ce passage d'Andréas à Édouard. Kiš dit que E.S. parlait « à travers » lui, n'est-ce pas plutôt le fils qui parle à travers la représentation du père ?

Déjà dans les premiers tomes, le texte instaure des effets d'échos entre la description du fils et celle du père. Que ce soit l'amour des trains et des voyages, ou la passion pour la Bible, des goûts communs suggèrent soit une imitation de la part de l'enfant, soit une étrange hérédité : « J'avais hérité de mon père un penchant pour la fiction et, comme lui, je vivais dans la lune (*JC*, p. 177) ». Ce sont des similitudes qu'Andréas Sám relève lui-même ou que le lecteur remarque aisément, par exemple, quand l'enfant réagit à une accusation exactement comme le ferait le père : « Au bord de la crise de larmes, je déclare que je ferai éclater la vérité, que je démasquerai les infâmes calomniateurs qui ont manigancé tout cela, et que je les forcerai aux aveux. Ils n'échapperont pas à un juste châtement (*JC*, p. 162) ». Le texte ouvre également la possibilité que le fils puisse souffrir du même mal que le père : « Inutile d'exciter les mauvaises langues qui raconteront que vous êtes aussi fou que votre père [...] (*CP*, p. 89) ». On sait que Danilo Kiš s'est rendu à l'asile de Kovin et a fait des recherches sur le diagnostic de « névrose de la peur » qu'avait reçu son père à l'époque :

[...] la maladie était héréditaire, selon certains auteurs dans 10 à 20% des cas, et selon d'autres jusqu'à 70 à 90% des cas. Je pouvais enfin m'expliquer certaines de mes propres

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

terreurs traumatiques dont j'ai été victime deux ou trois fois dans ma jeunesse et qui, heureusement ne duraient que quelques jours.²⁴⁹

Lorsqu'on l'interroge sur sa jeunesse dans les années cinquante, Kiš répond qu'il considérerait la poésie comme « le seul moyen de ne pas devenir fou », mais que la pratique de l'écriture faisait de lui un *idiot du village* : « Écrire, à cette époque-là en province, signifiait — et je crois que c'est le cas aujourd'hui encore — être un poète, une sorte d'innocent et d'idiot du village avoué, qui met en rimes ses troubles et mystérieux instincts amoureux [...] »²⁵⁰. On dirait bien que le fils a endossé le rôle du père, son rôle de fou du village, certes, mais de fou qui écrit. Le chapitre trois de *Jardin, cendre* porte sur le travail d'écriture du père. Il y est question de faire des recherches poussées, de monter des bibliographies scientifiques, des index, des listes exhaustives; toutes des pratiques qui rappellent la méthode de travail de Danilo Kiš, jusqu'à cette habitude qu'a le père de coller des illustrations dans les manuscrits. Sur un plan strictement stylistique maintenant, un passage de *Sablier* précise, à propos d'un roman que E.S. aurait eu l'intention d'écrire, que le docteur de Kovin a découvert chez E.S. : « [...] un don d'observation aigu assorti d'un sens pathétique de l'ironie (*S*, p. 432) », des traits couramment associés au style de Danilo Kiš. Et ne pourrait-on pas dire que le fils est, tout comme son père, obsédé par un livre qu'il recommence sans cesse ?

Le petit Andi du *Cirque de famille* s'identifie certes à son père, mais, à un autre niveau, l'écrivain peint peut-être le personnage à son image, la représentation de l'être perdu s'opérant grâce à la projection de soi dans l'autre, car il y a beaucoup de Danilo Kiš dans Édouard Sám : l'écriture, l'alcool, l'exil, la névrose... Kiš était connu pour aimer animer une soirée de ces grands discours. C'est ainsi que le représente, entre autres, Borislav Mihajlovic-Mihiz, une connaissance de l'écrivain :

²⁴⁹ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 191.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

Je le connais depuis longtemps et je m'en réjouis, j'aime le rencontrer et entendre sa voix forte et impétueuse, son rire moqueur, ses paradoxes diaboliquement logiques, [...] les élégantes bouffonneries de ce bavard à l'intelligence supérieure, les piques querelleuses de ses tirades lancées à tous azimuts, [...] les torrents imprévisibles d'une agressivité déversée avec ou sans raison et les accalmies tout aussi imprévisibles d'une méditation profonde et paisible²⁵¹.

Nous n'irons pas plus loin sur ce chemin séduisant et tâcherons d'échapper au piège du biographisme. Car qui sait vraiment au fond (pas même Kiš lui-même) tout ce qui, du personnage d'Édouard Sám, vient de la personnalité de l'écrivain, qui sait dans quelle mesure le fils vieillissant s'est transformé sous le modèle du souvenir du père ? Il demeure que les trois livres du *Cirque de famille*, présentés dans l'ordre souhaité par l'auteur, posent leur histoire en réflexion, mettant le fils et le père l'un en face de l'autre, comme dans cette illustration placée dans le prologue de *Sablier*. L'image du sablier, formée par les ombres de deux visages se faisant face, illustre la visée de l'œuvre, c'est-à-dire la rencontre de deux esprits, comme l'explique Kiš : « [...] l'image du Sablier — en face, qui symbolise le principe de création selon lequel l'auteur impute parfois ses propres pensées à un autre personnage, convaincu que du même coup leurs pensées à tous deux se complètent [...] »²⁵². Chacun est le reflet de l'autre mais pourtant, chacun est réel, dit le texte. Deux reflets réels donc, qui tendent à se rejoindre : « [...] les deux visages, lorsqu'on les regarde longuement, se rapprochent également l'un de l'autre, comme s'ils tendaient à s'unir pour confirmer leur identité parfaite (S, p. 259) ».

Dans le transfert de l'autorité narrative, l'enfant chiot devient le visionnaire fou. Malgré le caractère incontournable des changements narratifs qu'amène la reprise, nous sommes davantage frappés par cette continuité repérée dans la posture du sujet face à l'événement : un rapport d'étrangeté²⁵³. L'adulte de la reconstitution,

²⁵¹ Borislav Mihajlovic-Mihiz, « La noblesse de la souffrance » in *Sud*, n° 66, 1986, p. 87-88.

²⁵² Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 20-21.

²⁵³ En cela, notre analyse prend ses distances de l'approche généralement empruntée par les chercheurs qui travaillent sur *Le cirque de famille*. Nous pensons entre autres à Edmund White qui compare l'évolution du cycle au « passage d'une vision partielle à une terrible clarté », in « Danilo Kis » in

tout comme l'enfant du souvenir, se débat avec des signifiants (ce « grand », ce « train ²⁵⁴ », ce « cirque ») impuissants à dire une expérience qui s'apparente à l'angoisse de *l'Hilflosigkeit*. Le savoir de ces deux principaux narrateurs est lacunaire, partial, éminemment subjectif et pourtant il paraît transcender le savoir historique, comme si l'enfant et le fou avaient le dernier mot. Certes, le dernier tome présente un ancrage manifeste dans le document authentique, mais cette prise de parole au nom du père n'est pas dénuée de fantasme.

Perec : la mémoire potentielle du plus fort

L'identification au parent mort est beaucoup moins évidente chez Perec. Nous l'avons dit, le texte cède la parole à David Rousset, détenu politique (non juif) revenu vivant d'un camp de concentration nazi et non d'un camp d'extermination. Dans le récit fictionnel, Gaspard Winckler est sans doute l'unique survivant à pouvoir témoigner de ce qu'il a vu, le seul peut-être à être revenu de l'île W. Et nous avons vu que la voix narrative décrivant la société olympique instaure une identification au bourreau bien plus qu'à la victime. Il y a certes une identification au témoin chez Perec, mais au témoin survivant, celui qui est revenu des camps, et non au parent qui y a péri, du moins pas à première vue. Même quand le texte se donne la tâche de décrire l'horreur, même quand il inclut un document authentique sur les camps, le point de vue paraît toujours provenir du côté des vivants, du côté des plus forts : une certaine distance est maintenue. Le narrateur Georges imagine le passé de sa mère jeune fille, mais ne s'aventure pas à imaginer quels ont été ses derniers instants,

Sud, n° 66, 1986, p. 43. D'après White, la trilogie suit un parcours depuis « l'incompréhension enfantine » jusqu'à ce « catalogue douloureusement concret et objectif (p. 37) » qu'est *Sablier*. Nous pensons qu'il y a aussi une limite à la vision dans *Sablier*, et ce, malgré son objectivité (apparente), et qu'il ne faut pas négliger la part d'incompréhension que renferme cette conclusion du cycle.

²⁵⁴ Voir au chapitre suivant : le signifiant, une issue au malaise.

comme le fait le narrateur de *Chagrins précoces*, quand il imagine son père en train de faire sous lui sous l'effet de la peur²⁵⁵.

Ce qui s'impose quand on compare Perec avec Kiš, c'est l'absence d'une identification au parent mort en tant que juif. Anne Éline Cliche parle d'un travail de « défiliation », dans *W ou le souvenir d'enfance*, et souligne « [l']effacement quasi radical des parents, des ancêtres, non seulement de la mémoire de l'écrivain, mais aussi de la quête de l'origine [...] »²⁵⁶. L'évocation des parents ne semble pas participer de la reconstitution d'une origine, mais semble au contraire marquer l'impossibilité d'une filiation. Si le narrateur se construit une filiation, par exemple à partir de la littérature (cette « parenté enfin retrouvée (WSE, p. 195) »), cette filiation ne saurait être une judéité enfermant le narrateur dans un statut de victime. Dans la « passion féroce pour les soldats de plomb (WSE, p. 48) », que le narrateur Georges se souvient avoir entretenue, nous pouvons lire une identification au père soldat, mort à la guerre, et pour lequel le fils a inventé des morts glorieuses; or ce père est mort pour la France, et non en tant que juif²⁵⁷. Le travail de recherche, de remémoration et de fantasme autour du nom du père et de cette première lettre hébraïque, qu'il aurait reconnue enfant, pose la question de la transmission de la judéité. Mais nous remarquons qu'avec ce nom juif et cette lettre hébraïque, il n'est nullement question du destin juif de victime, de même que, pour le père mort en soldat, il n'était pas question de sa judéité ; comme si, chez Perec, ces éléments ne pouvaient coexister.

Dans *Chagrins précoces*, dans la nouvelle « Le jeu », Édouard Sám se réjouit de reconnaître son ancêtre juif dans son fils et veut faire voir à sa femme, chrétienne,

²⁵⁵ Ce n'est pas le narrateur Georges qui évoque l'agonie d'un père, mais Gaspard Winckler quand il rapporte les propos d'Otto Apfelstahl (le récit de la mort de Caecilia Winckler).

²⁵⁶ Anne Éline Cliche, *Poétiques du Messie*, p. 251.

²⁵⁷ Le narrateur Georges a déjà écrit à propos de son père : « Il avait un nom sympathique: André. Mais ma déception fut vive le jour où j'appris qu'il s'appelait en réalité — disons sur les actes officiels — Icek Judko, ce qui ne voulait pas dire grand-chose », (WSE, p. 47).

« le cheminement souterrain et mystérieux du sang. Qu'Andréas, en fait, n'est pas son Petit Garçon Blond (comme elle le croit), mais son sang à lui, le petit-fils de Max l'Errant (CP, p. 25) ». Pour lui expliquer pourquoi il ne doit pas faire semblant d'être un marchand de plumes itinérant, pourquoi il ne peut jouer à imiter son ancêtre, sa mère lui récite un conte où un roi tue la mère de son enfant, la Gitane, afin que l'on ne connaisse jamais les origines de son héritier. Se pose alors la question de savoir si le roi va tuer l'enfant lorsque, plus tard, celui-ci jouera à mendier. Cette nouvelle suggère fortement qu'un danger de mort vise l'enfant, en raison de ses origines (gitanes pour juives). Déjà dans le prologue de *Chagrins précoces*, alors que le texte traite de la *naissance* des marrons, en usant de termes qui les associent aux enfants, un danger de mort est présent :

Mais le marron, lui, tombe sans le moindre souffle de vent, de lui-même, comme les étoiles — vertigineusement. Il cogne alors le sol avec un cri sourd. Il ne naît pas comme l'oiseau qui sort lentement de l'œuf, mais sa coque hérissée de piquants, bleutée à l'intérieur, éclate brusquement et il en sort des petits métis espiègles aux joues brillantes comme les pommettes d'un Noir qui sourit. Certains bogues abritent des jumeaux; mais il est quand même possible de les différencier, car l'un des deux porte une marque au front, comme un cheval. Sa mère, donc, pourra toujours le reconnaître — à l'étoile qu'il porte au front.

L'enfant ramasse les marrons qui se sont cachés dans les trous de la pelouse et il les met sous ses joues. [...] Attention ! Si tu les touches maladroitement, ils te font un petit trou au doigt et ton beau sang rouge coule. Tu dois alors sucer ton doigt sale avec lequel tu viens juste de faire des pâtés de boue ou de crottin. Et cela peut même provoquer une infection. Lorsque cela arrive, les enfants meurent. (CP, p. 13)

Le texte met en scène une naissance brutale, le fruit tombe et éclate, une naissance double, des jumeaux dont l'un est marqué de l'étoile. Il est question de naître marqué, d'un sang qui coule et d'enfants qui meurent. Ces réseaux métaphoriques lient l'enfant, la mort et la judéité, et mettent en relief la judéité du sujet : une hérédité dangereuse.

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, il y a l'enfant Gaspard Winckler qui est peut-être mort, on apprend que des enfants sont sacrifiés sur l'île W et l'enfant des

souvenirs de Georges est représenté avec plusieurs blessures. Or cette violence inhérente à la représentation de l'enfant ne nous semble pas traduire un danger de mort visant le sujet survivant dans son identification au parent mort. Les blessures physiques tiennent lieu et place d'une blessure psychique liée à l'abandon maternel, et doivent être analysées en lien avec la scène de séparation de la gare de Lyon, ce que le texte lui-même propose :

Comme pour le bras en écharpe de la gare de Lyon, je vois bien ce que pouvaient remplacer ces fractures éminemment réparables qu'une immobilisation temporaire suffisait à réduire, même si la métaphore aujourd'hui, me semble inopérante pour décrire ce qui précisément avait été cassé [...] (WSE, p. 113)

Il y a certes des déplacements à repérer, telle cette blessure à la main de la mère²⁵⁸ qui trouve un écho dans l'accident ayant causé des cicatrices aux mains de l'enfant²⁵⁹; tel cet abandon que l'enfant Gaspard fait peut-être subir à sa mère Cécilia, qui inverse la scène où la mère laisse le petit Georges dans un train. Ces phénomènes d'inversion impliquent une identification au parent, une identification mettant en jeu la violence et la mort, mais nous verrons que cette mort reportée sur l'enfant est tributaire d'un désir de vengeance contre la mère²⁶⁰.

Toutes ces considérations nous conduisent à proposer que, chez Perec, le recours à la polyphonie permet de céder la parole au témoin direct sans pour autant *faire parler le mort*. La fiction paraît donner accès à ce que l'orphelin, depuis sa cachette, n'a pu voir, mais ne semble pas désirer donner à voir ce qu'a vu le proche disparu, la victime. C'est le point de vue du survivant qui est privilégié, comme s'il s'agissait, avec cette énonciation, de se protéger d'une identification mortifère, comme si le danger de mort *par hérédité*, par filiation, ne visait pas tant l'enfant du souvenir vivant sous l'Occupation que l'adulte au présent de l'écriture.

²⁵⁸ « Il me semble me souvenir qu'elle se blessa un jour et eut la main transpercée », (WSE, p. 52).

²⁵⁹ « [...] une bouillotte en terre, préparée par ma mère, se serait ouverte ou cassée, m'ébouillantant complètement les mains », (WSE, p. 61).

²⁶⁰ Nous traiterons du désir de vengeance chez Perec au chapitre IV.

Duras : le miroir du sujet, toujours autre

Chez Marguerite Duras, la question de l'identification au témoin par le sujet survivant se pose autrement. Il importe de distinguer, dans son œuvre, l'identification au proche (mort ou victime) et l'identification à plusieurs personnes ou groupes de personnes selon un principe d'équivalence présent dans une grande part de ses textes. Nous proposons de voir le premier type d'identification comme un rapport en miroir et le second comme un rapport d'altérité, rendu possible par la défaillance de l'image dans le miroir.

Les psychanalystes, Jacques Lacan en particulier, ont montré que le sujet advient de l'image. À la base du sujet se trouve une constitution primaire, le *moi*, qui s'est construit principalement d'identifications²⁶¹. Il est essentiel au développement du sujet qu'il y ait ces premiers contenus psychiques, ces premières représentations investies, que quelque chose, parmi ce qui entoure et atteint *l'infans*, soit retenu et fasse trace (des traces mnésiques) et lui permette éventuellement de se reconnaître comme un tout distinct de l'autre et plongé dans le monde. Paradoxalement, cette distinction à l'origine de l'identité, de ce que l'on considère comme étant personnel, singulier, repose sur une identification à ce qui est hors du sujet.

Parmi les représentations essentielles à l'élaboration du *moi*, il y a l'image du corps, d'abord celle de l'autre, puis la projection mentale de l'image de son propre corps : « [Le moi] peut être considéré comme une projection mentale de la surface du

²⁶¹ Rappelons que l'identification n'est pas, en psychanalyse, une imitation volontaire, mais une transformation du sujet par intériorisation de l'élément extérieur. Le sujet assimile des traits de l'autre, il se les attribue psychiquement, ce qui le transforme en profondeur puisque les représentations à la base du *moi* sont modifiées. L'identification a d'abord été traitée comme un symptôme névrotique avant d'être reconnue comme un processus essentiel : « Rien ne s'oppose à ce que cet emprunt soit tel qu'il ne comporte aucun désagrément pour le sujet. Freud nous dit d'ailleurs, dans d'autres textes, que le moi est en grande partie constitué par ces emprunts, ce qui équivaut à lui donner la valeur d'une formation symptomatique », Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 2007, p. 181.

corps [...]»²⁶². Jacques Lacan va développer cette théorie freudienne dans « le stade du miroir » qui renvoie au processus par lequel le jeune enfant, vers l'âge de six mois, se reconnaît dans le miroir et joue avec son image : « [...] il éprouve ludiquement la relation des mouvements assumés de l'image à son environnement reflété [...]»²⁶³. Lacan insiste sur le plaisir manifesté par l'enfant alors qu'il se trouve devant son reflet, plaisir qu'il qualifie d'« affairément jubilatoire»²⁶⁴. L'enfant prend plaisir à cette reconnaissance parce qu'il s'identifie à l'image : il l'assume, l'associe à son être, ce qui lui procure une unité imaginaire. L'assomption de l'image qui « lui apparaît dans un relief de stature qui la fige»²⁶⁵ donne consistance à ce qui n'en a pas encore : l'enfant s'éprouve morcelé et se voit « un ». Cette identification à l'image close et complète implique une rupture par rapport au réel, car cette unité et cette permanence sont posées dans « une ligne de fiction ».

Mais le point important est que cette forme situe l'instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, — ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que *je* sa discordance d'avec sa propre réalité.²⁶⁶

Nous voyons là s'amorcer un écart entre un corps réel et un corps imaginaire : le corps que le sujet voit dans le miroir est une surface close, ce que n'est pas le corps réel, plein et poreux; il le voit comme unité, alors qu'il le perçoit de l'intérieur comme morcelé; et l'image qu'il conserve de lui-même lorsqu'il n'est pas devant le miroir est une image fixe, alors qu'il est en perpétuel changement. L'image de soi est donc illusoire, mais c'est à partir de cette illusion, de cette surface imaginaire que se constitue le moi comme structure psychique. En effet, à cette représentation psychique investie libidinalement, d'autres représentations vont être associées. D'autres identifications vont se lier à cette identification primordiale, formant l'organisation primaire du sujet : des identifications aux parents surtout, à l'un d'entre

²⁶² Sigmund Freud, « Le Moi et le Ça », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001 [1923], p. 264.

²⁶³ Lacan, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, [1949], p. 93.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 94.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 95.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 94.

eux en particulier, mais aussi des identifications à certains groupes sociaux, à certaines institutions, à leurs valeurs et à leurs interdits. Ces traits déterminant la personnalité sont psychiquement liés à l'image de soi, ce qui implique que toute modification du degré d'adhésion du sujet à cette image peut, en théorie, entraîner un remaniement des investissements de plusieurs représentations structurant le sujet. Un changement dans le rapport à l'image de soi peut provoquer un bouleversement majeur pour le sujet, lorsque l'image destituée emporte avec elle tout ce qui y était psychiquement attaché.

Les cinq textes de Duras, dont nous faisons un cycle, contiennent plusieurs passages où le rapport à l'image de soi semble problématique ou ambigu. Par exemple, à la fin des *Impudents*, Maud erre dans la ville, hantée par une idée qui prend forme, celle d'aller dénoncer son frère aîné, de permettre aux huissiers de lui mettre la main dessus et de l'emmener loin de leur famille, loin de leur mère surtout. La possibilité de cet acte de trahison familiale habite la jeune femme sous la forme d'une vision dans laquelle elle cherche en vain à se reconnaître :

Et au fur et à mesure que le temps passait, elle se retrouvait de plus en plus seule, toujours plus loin des rives familières de la vie. La chose qu'elle avait à faire prenait peu à peu plus de relief, sans grandir, se précisait de plus en plus, et tout devenait vague, flou autour d'elle, disparaissait, et c'était avec elle que Maud se retrouvait seule... Cette vision ne lui tenait pas compagnie. Gênante et tentante à la fois, elle n'était pas différente d'elle-même, Maud. Non tout à fait comme un miroir dans lequel elle n'aurait pu éviter de s'apercevoir, mais plutôt l'image même de sa solitude, un miroir où elle se penchait et où elle savait seulement qu'elle aurait dû se voir, qu'elle était là..., sans se voir. (*IMP*, p. 234)

Dans *La vie tranquille*, après la mort de son petit frère, Françoise se retire au bord de la mer où elle se retrouve seule dans une chambre d'hôtel, face à son reflet :

J'étais couchée lorsque je me suis aperçue couchée dans l'armoire à glace; je me suis regardée. Le visage que je voyais souriait d'une façon à la fois engageante et timide. Dans ses yeux, deux flaques d'ombre dansaient et sa bouche était durement fermée. Je ne me suis pas reconnue. (*VIE*, p. 84)

Dans *L'amant de la Chine du Nord* également, alors que l'enfant vient de perdre sa virginité, elle et son amant se promènent dans la rue et passent devant un miroir :

Ils passent devant une glace en pied dans l'entrée du restaurant. Elle se regarde. Elle se voit. Elle voit le chapeau d'homme en feutre bois de rose au large ruban noir, les souliers noirs éculés avec le strass, le rouge à lèvres excessif du bac de la rencontre. Elle se regarde elle — elle s'est approchée de son image. Elle s'approche encore. Ne se reconnaît pas bien. (ACDN, p. 1613)

À première vue, il s'agit du même phénomène qui se répète, or il nous apparaît que d'un texte à l'autre, ce rapport particulier à l'image de soi n'a pas la même source, ni les mêmes conséquences pour le personnage principal.

Chez certaines héroïnes de Duras, l'image de soi est rejetée sous l'effet d'une haine envers soi-même qui va jusqu'au vœu de mort. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Suzanne déambule dans un beau quartier de la ville, suivant les conseils de Carmen, une amie de la famille, qui pense que la jeune fille devrait se trouver un riche amant. Suzanne va alors « se montrer » dans le monde, mais elle le fait sans assurance, sans rien de l'insolence et de la désinvolture de la petite prostituée de *L'Amant*. Alors que cette dernière se fait une fierté de ne ressembler à personne, Suzanne ressent de la honte à être vue par les autres dans sa singularité, à être vue par des étrangers dans sa différence, au point qu'elle désire tomber morte.

Plus on la remarquait, plus elle se persuadait qu'elle était scandaleuse, un objet de laideur et de bêtise intégrales. Il avait suffi qu'un seul commence à la remarquer, aussitôt cela s'était répandu comme la foudre. Tous ceux qu'elle croisait maintenant semblaient avertis, la ville entière était avertie et elle n'y pouvait rien, elle ne pouvait que continuer à avancer, complètement cernée, condamnée à aller au-devant de ces regards braqués sur elle, toujours relayés par de nouveaux regards, au-devant des rires qui grandissaient, lui passaient de côté, l'éclaboussaient encore par derrière. Elle n'en tombait pas morte mais elle marchait au bord du trottoir et aurait voulu tomber morte et couler dans le caniveau. Sa honte se dépassait toujours. Elle se haïssait, haïssait tout, se fuyait, aurait voulu fuir tout, se défaire de tout. De la robe que Carmen lui avait prêtée, où de larges fleurs bleues s'épalaient, cette robe d'Hôtel Central, trop courte, trop étroite. De ce chapeau de paille, personne n'en avait un comme ça. De ces cheveux, personne n'en portait comme ça. Mais ce n'était rien. C'était elle, elle qui était méprisable des pieds à la tête. À cause de ses yeux, où les jeter ? À cause de ces bras de plomb, ces ordures, à cause de ce cœur, une bête indécente, de ces jambes incapables. Et qui trimbale un pareil sac à main, un vieux sac à elle, cette salope, ma mère, ah ! qu'elle meure ! Mais on ne jette pas son sac à main dans le caniveau. Tout le monde serait accouru, l'aurait entourée. Mais, bien. Elle alors se serait laissée mourir doucement, allongée dans le caniveau, son sac à main près d'elle, et ils auraient bien été obligés de cesser de rire. (BAR, p. 260)

Dans *Les impudents* également, il est question d'un dégoût de soi, entre autres lorsque Maud retourne vers son amant : « Elle était triste, plus triste que lui et ressentait pour elle-même du dégoût (*IMP*, p. 199) ». Chez d'autres héroïnes de Duras, le problème posé par la représentation de soi n'implique pas tant un rejet qu'une dissociation de l'image de soi. Françoise dans *La vie tranquille* fait le constat d'une absence, d'un « rien » là où elle pensait « se » trouver, ce qui lui fait penser qu'elle n'est « personne » : « Je n'étais personne, je n'avais ni nom ni visage. En traversant l'août, j'étais : rien (*VIE*, p. 55) ». Soit que l'identité apparaît tout à fait absente, sans forme définie, soit qu'une identité reconnue est mise à distance, frappée d'étrangeté :

La pensée de ma personne de même est froide et lointaine. Elle est quelque part hors de moi, paisible et engourdie comme l'une d'entre toutes ces choses qui sont sous le soleil. Je suis une certaine forme dans laquelle on a coulé une certaine histoire qui n'est pas à moi. Je mets à la porter, ce sérieux et cette indifférence avec lesquels on se charge de ce qui ne vous appartient pas. (*VIE*, p. 91)

Il y a bien là une sorte de mort à soi, mais qui n'est pas un vœu de mort comme tel. Cette engourdissement de « la pensée de [la] personne » est bien différent de la honte et du dégoût (on pourrait parler d'un rapport d'abjection) qu'éprouve à son endroit le personnage d'*Un barrage contre le Pacifique*.

Nous remarquons que le personnage dont le désir de mort s'ancre dans une haine de soi tend à s'identifier à une personne à travers laquelle il vit par procuration, dans une relation fusionnelle, *en miroir*. Quand il s'agit plutôt du constat d'une absence d'identité, quand ce qui semble désiré est le « rien » et non la mort, alors ce vide identitaire se révèle salutaire pour le personnage durassien qui accumule plusieurs identifications plutôt qu'une seule, déterminante. L'absence d'identité définie permet au personnage d'échapper à un rapport fusionnel mortifère et de se réinventer à partir de nouvelles identifications, des identifications à plusieurs autres, qui le conduisent, dans un second temps, à appréhender sa propre altérité, une altérité

à soi qui devient la base d'une nouvelle structure identitaire. C'est ce qui se produit dans *La vie tranquille* et dans *L'Amant*.

Dans les premiers chapitres de *La vie tranquille*, la narratrice Françoise raconte qu'elle se dévoue à sa famille depuis toujours, qu'elle s'occupe de ses vieux parents, de son petit frère surtout qu'elle a élevé comme son enfant. Célibataire, sans enfant, elle n'a jamais eu d'autres préoccupations que le bien-être des siens, et n'a vécu jusque-là que pour combler leurs besoins : « Or, je m'aperçois que pour ma part je n'attendais rien d'autre que ce qu'ils attendaient, sans savoir quoi (*VIE*, p. 99) ». Elle se tourne vers son passé à la recherche de son histoire, mais ne trouve que celle des autres, que la vie de son petit frère qui lui tient lieu de souvenir personnel. Elle parle de son enfance en disant : « Elle, je l'ai vécue dans Nicolas. À ma place il a vécu mon enfance (*VIE*, p. 89) ». Au moment où le récit débute, cet état de fait vient de connaître une perturbation causée par une intervention de Françoise (« J'ai vécu de leurs attentes tellement, que c'est moi qui ai fini par essayer de crever de l'ongle la peau de cette outre à songes (*VIE*, p. 94) ») : la dénonciation du frère de la mère entraîne une série d'événements irréversibles, notamment la mort de Nicolas, le petit frère de Françoise. Celle-ci traverse alors une période de transition, qui s'étend sur toute la seconde partie du livre, où elle sent que son rapport à elle-même et à son histoire est en train de changer, bien que pour l'instant cela ne se manifeste pas encore, qu'elle vive encore à travers les autres.

Mon passé, les autres seuls pourraient me dire s'il est intéressant. Moi je ne sais pas. Il est fait de jours et de choses dont je n'arrive pas à croire qu'ils me sont arrivés vraiment. C'est mon passé, c'est mon histoire. Je n'arrive pas à m'y intéresser parce qu'il s'agit de la mienne. Il me semble que mon passé c'est demain qui commencera vraiment à le contenir. À partir de demain soir, le temps comptera. Pour le moment, tout autre passé que le mien m'appartient davantage. Celui de Tiène ou de Nicolas par exemple. (*VIE*, p. 86)

La narratrice sait qu'elle est encore prise dans une ancienne structure, mais sait également que cela ne saurait durer : qu'elle va bientôt entrer dans « le temps », dans un temps qui sera celui de son histoire à elle, où sa vie pourra, comme celle de l'enfant de *L'Amant*, commencer. Mais pour que cette vie commence, l'ancienne doit

être brisée. Quand Françoise prend conscience qu'elle est indirectement responsable de la mort de Nicolas, alors qu'elle se définissait, se valorisait principalement par son rôle de sœur protectrice, tout paraît emporté par la perte de son statut au sein de la famille. Le personnage connaît un passage à vide où elle ne reconnaît plus rien pour sien, pas même son reflet. Seule dans sa chambre d'hôtel, la narratrice oscille entre le « je » et la troisième personne du singulier pour se désigner : « Là, dans ma chambre, c'est moi. On croirait qu'elle ne sait plus que c'est d'elle qu'il s'agit. Elle se voit dans l'armoire à glace; c'est une grande fille [...] Dans la chambre, elle tient une place encombrante (*VIE*, p. 84) ». Immédiatement après ce paragraphe écrit au « elle », alors que la narratrice reprend le « je », il se produit un moment de non-reconnaissance dans l'image spéculaire :

J'étais couchée lorsque je me suis aperçue couchée dans l'armoire à glace; je me suis regardée. Le visage que je voyais souriait d'une façon à la fois engageante et timide. Dans ses yeux, deux flaques d'ombre dansaient et sa bouche était durement fermée. Je ne me suis pas reconnue. Je me suis levée et j'ai été rabattre la porte de l'armoire à glace. Ensuite, bien que fermée, j'ai eu l'impression que la glace contenait toujours dans son épaisseur je ne sais quel personnage, à la fois fraternel et haineux, qui contestait en silence mon identité. Je n'ai plus su ce qui se rapportait le plus à moi, ce personnage ou bien mon corps couché, là, bien connu. Qui étais-je, qui avais-je pris pour moi jusque-là ? Mon nom même ne me rassurait pas. Je n'arrivais pas à me loger dans l'image que je venais de surprendre. Je flottais autour d'elle, très près, mais il existait entre nous une impossibilité de nous rassembler. Je me trouvais rattachée à elle par un souvenir ténu, un fil qui pouvait se briser d'une seconde à l'autre et alors j'allais me précipiter dans la folie. (*VIE*, p. 84-85)

Ce fil ténu semble être tout ce qui relie l'image de soi au corps réel et, pourrait-on dire, la représentation au sujet. Quand la narratrice dit qu'une rupture complète de ce lien risquerait de l'entraîner dans la folie, elle rejoint la pensée de Lacan qui affirme qu'un sujet ne peut vivre sans imaginaire, sans identification aucune. Heureusement, la « disparition » de l'image de soi provoque l'arrivée de « compagnes », de différentes formes, que le sujet essaie, emprunte quelques instants.

Bien plus, celle du miroir une fois disparue à mes yeux, toute la chambre m'a semblé peuplée d'un cercle sans nombre de compagnes semblables à elle. Je les devinais qui me sollicitaient de tous côtés. Autour de moi c'était une fantasmagorie silencieuse qui s'était déchaînée. Avec une rapidité folle, — je n'osais pas regarder, mais je les devinais — une foule de formes devaient apparaître, s'essayer à moi, disparaître aussitôt, comme anéanties de ne pas m'aller.

Il fallait que j'arrive à me saisir d'une, pas n'importe laquelle, une seule, de celle dont j'avais l'habitude à ce point que c'était ses bras qui m'avaient jusque-là servi à manger, ses jambes, à marcher, le bas de sa face, à sourire. Mais celle-ci aussi était mêlée aux autres. Elle disparaissait, réapparaissait, se jouait de moi. Moi cependant, j'existais toujours quelque part. Mais il m'était impossible de faire l'effort nécessaire pour me retrouver. J'avais beau me remémorer les derniers événements des Bugues, c'était une autre qui les avait vécus, une qui m'avait remplacée toujours, en attendant ce soir. Et sous peine de devenir folle il fallait que je la retrouve, elle, qui les avait vécus, ma sœur, et que je m'enlace à elle. (VIE, p. 85)

La narratrice est consciente qu'elle risque la folie à renier complètement celle qu'elle a été, et tente de garder un contact avec celle-ci, devenue personnage, devenue forme possible parmi d'autres formes. Elle veut s'enlacer à « elle » et non s'y fondre, conserver cette identité comme possible : pas comme un « soi », mais comme une « sœur », pas comme un « je », mais comme un « elle ». Dans son discours intérieur, Françoise alterne le « je » et le « elle », dans ce qui apparaît comme un jeu entre deux complices, mais un jeu vital, essentiel à ce qu'une énonciation persiste, à ce que le sujet de la parole survive : « J'ai eu envie de m'en aller, de laisser cette robe à ma place. Disparaître, m'enlever. (Elle a eu très chaud à la figure, elle a mis sa tête dans l'oreiller, elle a voulu mourir tout de suite) (VIE, p. 90) ». C'est le « elle » qui veut mourir (tout comme le « elle » de Maud ou le « elle » de Suzanne dans *Un barrage contre le Pacifique*), le « je », lui, veut fuir, disparaître.

Cette oscillation entre le « je » et le « elle » semble accompagner un autre mouvement d'aller-retour, celui de Françoise qui se détache des siens, puis revient vers eux, puis s'éloigne à nouveau. Quand elle effectue une mise en récit de l'histoire de sa famille, elle fait des siens « une » famille ou « ces gens-là », c'est-à-dire des personnages résolument distincts du « je » : « Il y avait autrefois une famille qui vivait à l'écart du monde dans un lieu que je connais bien. Ils habitaient une grande maison qui les contenait justement (VIE, p. 94) ». À d'autres moments, le personnage semble vouloir faire marche arrière : elle souhaite que l'identification au petit frère vienne à nouveau combler le vide et faire un tout de ces fragments, de ces formes éphémères.

Les premiers soirs je m'intimidais. Je rencontrais mes mains partout, ma figure dans les glaces, mon corps sur mon chemin. Je ne reconnaissais pas très bien ce qui m'appartenait, c'est pourquoi je repensais sans cesse à Nicolas pour me rappeler qui j'étais en fin de compte et rassembler mes morceaux qui traînaient dans la chambre. (*VIE*, p. 90)

Cet appel au souvenir du frère, afin qu'il rétablisse l'unité du moi, n'empêche pas que le personnage prenne conscience de l'altérité irréductible du frère et de la sienne propre : « Car mes yeux sont reliés à mon corps par mon cou et, il n'y a rien à faire, ils n'auraient pas pu voir à la place de ceux de Nicolas par exemple (*VIE*, p. 93) ». Le fait qu'ils n'aient pas vu le monde par les mêmes yeux, qu'elle ne puisse donc témoigner de ce qu'il a vu (entre autres, de ce qu'il a vu avant de mourir) est un des éléments participant au désamorçage du rapport fusionnel. Mais pour en venir à cette conclusion, le personnage a dû revenir en pensée vers le frère, vers sa famille. Le mouvement de retour vers les êtres adorés, vers les morts, a un effet différent dans cette seconde partie du récit, c'est-à-dire qu'il produit de l'inédit relativement à la dynamique familiale décrite dans la première partie. Il semblerait que d'associer sa personne à celles des autres, après le passage par la non-reconnaissance dans le miroir, permet au personnage non plus de se joindre à l'autre et de disparaître dans l'amour de l'autre, non plus de se fuir mais de se rencontrer, de se ressaisir comme corps vivant, vivant au même titre que les autres : « Sous mon corps couché, le lit s'affaisse aussi, comme sous celui de Luce, de Tiène, de Nicolas (*VIE*, p. 105) ». Le personnage se situe comme autre parmi les autres, et s'accorde le droit d'exister au même titre que les autres, au même titre que celles qui auraient pu exister à sa place. Elle se donne le droit d'exister comme possibilité :

Entre mille autres c'est moi qui ai poussé dans le corps de ma mère et qui ai pris cette place qu'une autre aurait pu occuper. Je suis à la fois chacune de ces mille autres et ces mille autres en une seule personne. Puisque autant qu'on peut imaginer chacune d'elles, on peut imaginer que c'est justement moi. C'est comme indéfiniment remplaçable que je sais que je ne le suis pas. Puisque c'est toujours à partir de moi que j'imagine celles qui auraient pu être à ma place. (*VIE*, p. 112)

Ce passage suggère néanmoins une hiérarchisation des possibilités, elle aurait pu être toutes les autres mais elle est « moi », celle à partir de laquelle ces autres sont imaginées. Il y a donc, après un passage par le vide, puis par la fragmentation et la

multiplicité, un retour vers soi comme unité, comme singularité, comme autre parmi les autres. On comprend que le personnage va désormais essayer de s'aimer comme elle aime chacune de ces autres possibilités, qu'elle va tâcher de s'aimer comme elle aimerait une autre :

Une fois pour toutes je voudrais me décider. Je voudrais choisir de me dégoûter. Et pouvoir sourire. Je voudrais choisir de m'aimer. Et pouvoir sourire. Pourtant elle existe. Elle existe celle que j'aime et qui me plaît. Pour laquelle j'ai cette tendresse que j'ai pour tout le monde, le premier venu. (*VIE*, p. 127)

À la fin du récit, Françoise marche dans la nuit. Elle sent son corps qui persiste, qui s'obstine à avancer, malgré la pluie et la boue, malgré les morts dans le cimetière, malgré le fait que, dans l'immédiat, continuer d'avancer paraît dépourvu de sens, puisque cette marche ne répond pas nécessairement à l'attente d'un autre : « Et moi je marche, je ne sais pas pourquoi, ce qu'on veut encore de moi (*VIE*, p. 128) ». Le personnage a perdu ce qu'étaient ses raisons d'être (les traits déterminants ont été destitués, désinvestis) et pourtant ses jambes continuent de se mouvoir, ce corps réel qu'elle a découvert distinct de l'image la porte en avant : « Et moi, de marcher, d'ajouter les jours aux jours depuis sa mort, sans le vouloir, sans pouvoir faire autrement. Parce que j'ai pas envie de mourir ».

Il est significatif que dans *La vie tranquille*, l'identification à l'autre se déplace de la fixation sur un seul, le petit frère qui a vécu la vie de l'héroïne à sa place, à une identification à plusieurs autres, « mille autres ». Françoise construit un lien entre son corps sous lequel s'affaisse le lit et le corps de Nicolas, mais aussi le corps de Tiène, l'étranger dont elle s'éprend, et le corps de Luce, l'autre femme. Luce est une amie d'enfance de Nicolas. Ils ont grandi ensemble comme un frère et une sœur, ce qui a entaché leur attirance l'un pour l'autre d'un interdit. Aussi, bien qu'ils se désirent depuis des années, jamais Luce et Nicolas ne s'étaient encore touchés : « Ce [que Luce] ignorait seulement c'était le corps de ce garçon qui avait grandi à côté d'elle et dont elle était restée depuis toujours proche et séparée par une sorte de pudeur fraternelle (*VIE*, p. 54) ». Ce n'est qu'après la mort de Jérôme, le frère de la

mère dénoncé par Françoise, après que la femme de Nicolas, maîtresse de Jérôme, a fui que Luce assume son désir pour Nicolas. Françoise croit que c'est elle qui a tout provoqué, qui a rendu possible cet amour à caractère incestueux. Elle s'intéresse alors de très près au comportement de cette femme, qui désire ouvertement son petit frère, et tente de se l'expliquer :

Quand j'y songe maintenant, je crois que le désir de Luce était différent de celui de Nicolas. C'était un désir de toujours qu'elle avait eu très tard le courage de s'avouer. C'était elle qui lui avait appris qu'ils se désiraient et qu'ils pouvaient avoir raison de leur éloignement de frère à sœur. (VIE, p. 54)

Aucune haine ne se dégage des propos de Françoise concernant sa « rivale » dans le cœur de Nicolas. Au contraire, la présentation que la narratrice fait du personnage de Luce est empreinte de tendresse et surtout d'admiration pour cette « sœur » qui fait ce qu'elle n'oserait faire, qui se laisse emporter sans honte par son désir : « Elle bondissait là, tout de suite, sans honte. Elle venait sans un élan si fougueux qu'elle forçait la honte, à peine née, à se terroriser, honteuse d'elle-même (VIE, p. 47) ». Au bout de quelques semaines, Luce se désintéresse de Nicolas et tente de séduire Tiène, qui, lui, a manifesté un intérêt pour Françoise. Non seulement la narratrice justifie l'attitude de Luce, mais ce désir commun rapproche les deux femmes : « Certainement, elle doutait de l'amour de Tiène pour moi. Je comprenais bien qu'elle devait penser que personne, à part mon frère, ne m'aimerait jamais. Et cela me rapprochait assez bizarrement d'elle (VIE, p. 67-68) ». La présence de cette autre femme auprès des deux jeunes hommes de la maison renvoie constamment Françoise à ses propres désirs; elle joue un rôle important dans le fait que Françoise les assume de plus en plus à mesure que le récit évolue. À la toute fin de *La vie tranquille*, alors que Françoise revient chez elle et se place en retrait, hésitant à aller retrouver Tiène, le personnage de la « sœur », de l'autre femme, réapparaît. Françoise entend les pas du cheval de Luce dans la nuit et imagine la jeune femme :

Je la vois : enchâssée sous un grand capuchon de pluie, toujours plus belle, qui vient chercher Tiène. Tiène malgré la pluie, le vent, la honte. Ce qu'elle doit avoir honte. Mille montagnes ne l'arrêteraient pas. Y crèverait sa jument, y vieillirait-elle, ne vieillirait-elle que pour y arriver, rien ne l'arrêterait sauf moi. Au pas balancé de sa jument, je me rendors. [...] Je veux

bien, moi, que la jument de Luce s'avance, portant une fille aussi belle. [...] Il me plaît que le désir de Luce aille si loin qu'il ait raison de son courage. Qu'elle avance vers les Bugues avec la seule arme de ce désir, abandonnée par son lâche courage, ses lâches remords. Il me plaît bien que l'on ait ce désir de Tiène, que Tiène soit l'objet d'un tel désir. (*VIE*, p. 133-134)

Le lendemain matin, Françoise rejoint Tiène et lui déclare qu'ils vont se marier.

L'héroïne de *La vie tranquille* s'est « enlacée » à la sœur sans s'y fusionner, elle s'est servie de l'autre sans s'y perdre. L'identification à une autre (désirante, triomphante, et non victime comme le petit frère) lui a permis, en définitive, de s'assumer comme sujet désirant. Toutes les héroïnes du cycle durassien ne réussissent pas aussi bien à se servir de l'autre, de l'autre dans sa différence. Si l'on pense par exemple à Maud dans *Les Impudents*, aucune des rencontres qu'elle fait au cours du récit ne lui permet d'entamer son rapport fusionnel à la mère, et aussi au grand frère, à qui elle demeure unie même dans la haine :

[...] c'était vers son frère aîné que sa pensée revenait sans cesse, lui qu'entourait, qu'aurait voulu pouvoir étouffer de loin, sa haine. Elle le sentait serré contre elle, destinée contre destinée. Ils étaient aussi étroitement unis que deux victimes, enchevêtrés l'un dans l'autre. Elle n'y pouvait rien. Tout ce qu'il avait fait de mal, elle l'avait ressenti autant que si elle l'eût fait elle-même. (*IMP*, p. 224-225)

Jean Pécesse, l'homme à qui sa famille veut la marier (la vendre), est un double du frère, un grand enfant adoré par sa mère. Ce que Maud aime chez l'étranger Georges Durieux sont des traits qu'il partage avec le frère aîné. L'amie d'enfance qu'elle croise en chemin est éprise de ce frère aîné. Reste cette jeune fille aux longues tresses, qui apparaît furtivement dans le récit, toujours entourée de mystère. Le texte ne rapporte jamais son discours et son visage apparaît brouillé par l'ombre. Elle surgit devant Jean Pécesse telle une vision, une apparition dans laquelle le lecteur peut reconnaître des traits de l'héroïne des derniers tomes : les longues tresses, la gaieté, cette familiarité presque insolente :

Deux longues tresses noires pendaient le long de sa tête jusque dans les herbes. Sa robe d'un rouge passé se détachait sur le vert sombre de la rivière, avec l'éclatement coloré d'un fruit sur un feuillage. Elle ressemblait ainsi à une jeune personne romanesque qui se fut éloignée de chez elle, au crépuscule, hantée de songes. Lorsqu'elle aperçut le jeune homme, la vision changea. Elle se releva, se cambra et l'interpella familièrement avec une assurance un peu

vulgaire. Il ne vit pas bien son visage dont l'ombre brouillait les traits, mais il en distingua l'expression quiète et d'une gaieté irraisonnée : quelqu'un qui n'a peur et qui a coutume de s'adresser à n'importe qui, de même que les vagabonds dont tous les passants sont les amis. (IMP, p. 50)

Si Maud avait pu entrer en contact avec cette jeune fille, s'identifier à elle, alors tout le dénouement du récit aurait pu s'en trouver changé. Cependant, cette jeune fille aux longues tresses qui, tout comme la petite prostituée de *L'Amant*, n'avait pas honte de s'exposer aux regards, connaît une triste fin. Elle est séduite, puis abandonnée, enceinte d'un ami du frère aîné de Maud. Celui-ci aurait en quelque sorte tiré d'affaire son ami en poussant la jeune fille au suicide. C'est Maud qui découvre le corps de la noyée, tout près de leur terre : « Avant le coude que faisait la rivière à cet endroit, à la dernière lueur du jour Maud distingua les deux longues tresses noires qui traînaient le long de son corps (IMP, p. 96) ». Elles ne se seront jamais rencontrées. Maud devient enceinte à son tour, de Georges Durieux, et n'a plus le choix d'accepter un mariage arrangé par son frère aîné et sa mère.

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Suzanne devient la protégée de Carmen, une fille de prostituée qui a réussi à assurer son autonomie financière. Carmen veut éviter que Suzanne ne marche dans les traces de la mère et subisse les mêmes épreuves, elle lui propose un autre chemin. Mais Suzanne, vêtue de la robe de Carmen et coiffée par elle, lancée seule dans le monde à la recherche d'un riche amant, n'arrive pas à jouer le rôle, à faire momentanément comme si elle était Carmen, elle ne trouve pas sa place hors du lieu de la mère. Elle va donc se réfugier dans une salle de cinéma, disparaître, devenir « invisible » dans « la salle noire ». Sur l'écran du cinéma, on voit une femme : « C'est une femme jeune et belle. Elle est en costume de cour (BAR, p. 261) ». Cette femme riche et adulée, qui survient dans le récit tout de suite après la désastreuse promenade dans la rue, n'apparaît pas comme une possibilité parmi d'autres pour Suzanne, mais bien plutôt comme une impossibilité, un inatteignable. De même pour la maîtresse de Joseph, cette femme mariée et riche avec qui Suzanne ne forme aucun lien. La présence de ces femmes

libres et désirantes n'éveille chez Suzanne que des fantasmes d'union sexuelle menant à la mort des amants s'étant absorbés l'un l'autre :

[...] on voit ce qu'on ne saurait voir, leurs lèvres les unes en face des autres s'entrouvrir, s'entrouvrir encore, leurs mâchoires se défaire comme dans la mort et dans un relâchement brusque et fatal des têtes, leurs lèvres se joindre comme des poulpes, s'écraser, essayer dans un délire d'affamés de manger, de se faire disparaître jusqu'à l'absorption réciproque et totale. (BAR, p. 261)

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, comme dans *Les impudents*, le mouvement d'émancipation du sujet reste bloqué à mi-parcours. Le regard posé sur l'autre femme ne permet pas de se ressaisir hors de l'identification à la mère ou au frère. L'autre n'offre pas de porte de sortie, il n'est que le lieu familial où se perdre. Il nous apparaît que le personnage échoue à se servir de l'autre en tant qu'autre, en tant que différence, alors qu'il réussit à le faire dans *La vie tranquille* et surtout dans *L'Amant*.

L'Amant n'offre pas de scène de non-reconnaissance par le sujet de son reflet dans le miroir, par contre il est question de portrait, de photographie et d'une image en particulier dans laquelle la narratrice se reconnaît plus que dans les autres : « Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchant (A, p. 9) ». Cette image est celle de la traversée du Mékong, celle où l'enfant est telle qu'elle sera aperçue pour la première fois par le Chinois. Ce n'est pas une photo, ce n'est pas un reflet dans un miroir, c'est-à-dire que ce n'est pas une image de soi que la narratrice peut regarder, ce n'est même pas une image qu'elle a déjà pu voir : seul Dieu aurait pu voir la scène ainsi. Cette image a donc ceci de particulier qu'elle « aurait pu exister » mais n'existe pas comme telle, pas sous une forme fixe et saisissable, qu'elle n'a pas été prise et ne figure donc pas parmi les photographies de famille que la voix a toujours en sa possession.

C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque

d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur. (A, p. 17)

La voix ne peut que construire cette image de l'enfant sur le bac, que créer elle-même le reflet dans lequel elle pourra se reconnaître. La fille de l'image a quinze ans et demi, elle porte une robe ayant appartenu à sa mère, avec une ceinture, de ses frères peut-être, et des talons hauts en lamé or; c'est ainsi que la voix se veut, c'est l'image de soi qu'elle désire : « [...] encore maintenant je me veux comme ça [...] (A, p. 19) ». La voix explique que « [l']ambiguïté déterminante de l'image [...] (A, p. 19) » réside dans le chapeau d'homme que porte la jeune fille. Ce chapeau a ceci de particulier qu'il permet à l'enfant de se voir comme une autre : « Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir (A, p. 20) ». Dans cette image fantasmée de la traversée du Mékong, la jeune fille est dans la circulation du désir, elle est vue dans ce dehors, offerte au monde, part du monde. Cette construction de la voix de *L'Amant* nous paraît poser l'envers de ce qu'*Un barrage contre le Pacifique* propose, dans la scène où la jeune fille marchant seule dans la ville se hait, se dégoûte d'attirer ainsi les regards, notamment en raison du chapeau qu'elle porte, qui lui permet non pas de se voir comme une autre, « comme une autre serait vue », mais comme aucune autre, comme personne : (« [...] personne n'en avait un comme ça (BAR, p. 260) »). La voix de *L'Amant*, elle, se situe dans une multiplicité, elle se désire femme parmi les autres femmes : « Je lui dis que j'aime l'idée qu'il ait beaucoup de femmes, celle d'être parmi ces femmes, confondue (A, p. 53-54) ». Dans la garçonnière, l'enfant veut que le Chinois « [...] fasse comme d'habitude il fait avec les femmes qu'il emmène dans sa garçonnière (A, p. 49) ». Elle souhaite ensuite que son amant fasse à son amie Hélène ce qu'il lui fait à elle, comme si elle avait besoin de passer par une autre pour s'atteindre :

Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il le fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon

mon désir, qu'elle se donne là où moi je me donne. Ce serait par le détour du corps de Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive. (A, p. 91-92)

Plus loin dans le récit, la voix imaginera l'amant en train de pénétrer son épouse de son désir pour la petite blanche (A, p. 140).

Plusieurs femmes dans *L'Amant* se voient reliées ainsi par quelque chose qu'elles ont en commun et qui les placent momentanément dans un rapport d'équivalence. Par exemple, lorsque la voix raconte le souvenir d'enfance de la rencontre avec la mendicante : l'enfant avait eu peur que la folle ne la touche et qu'elle devienne folle à son tour. La voix enchaîne avec le souvenir d'une prise de conscience de la folie de la mère. Puis, il est question de la folie de la voix elle-même : « Je suis devenue folle en pleine raison (A, p. 105) »²⁶⁷. Sur trois pages du texte, la folie traverse ces trois femmes et les lie dans une communauté. Tout de suite après, le texte fait alterner l'histoire de la Dame et celle de la jeune fille de l'image, deux histoires scandaleuses qui ont alimenté les ragots de l'époque. Le parallèle est d'autant plus évident que l'alternance se fait généralement d'un paragraphe à l'autre :

Quinze ans et demi. La chose se sait très vite dans le poste de Sadec. Rien que cette tenue dirait le déshonneur. La mère n'a aucun sens de rien, ni celui de la façon d'élever une petite fille. La pauvre enfant. [...]

La Dame on l'appelait, elle venait de Savannakhet. Son mari nommé à Vinhlong. Pendant un an on ne l'avait pas vue à Vinhlong. À cause de ce jeune homme [...]

Cela se passe dans le quartier mal famé de Cholen, chaque soir. Chaque soir cette petite vicieuse va se faire caresser le corps par un sale Chinois millionnaire. (A, p. 108-110)

La voix emprunte d'abord le ton du ragot pour parler de cette femme adultère dont l'amant s'est suicidé et de la petite prostituée blanche, puis elle pointe ce qui unit ces deux femmes au-delà du scandale. Pour ce faire, elle les place dans la même position, seules, en train de regarder la rue.

²⁶⁷ Dans *La vie tranquille*, la narratrice dit à propos de ses parents : « La folie pareille à la raison, la raison, pareille à la folie (VIE, p. 131) ». Nous reviendrons sur cette folie particulière au chapitre trois : Duras, une famille en blanc et noir.

À la récréation, elle regarde vers la rue, toute seule, adossée à un pilier du préau. Elle ne dit rien de ça à sa mère. Elle continue à venir en classe dans la limousine noire du Chinois de Cholen. Elles la regardent partir. Il n'y aura aucune exception. Aucune ne lui adressera plus la parole. Cet isolement fait se lever le pur souvenir de la dame de Vinhlong. Elle venait, à ce moment-là, d'avoir trente-huit ans. Et dix ans alors l'enfant. Et puis maintenant seize ans tandis qu'elle se souvient. La dame est sur la terrasse de sa chambre, elle regarde les avenues le long du Mékong, je la vois quand je viens du catéchisme avec mon petit frère. [...] La même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste. De même que toutes les deux regardent les longues avenues des fleuves, de même elles sont. Isolées toutes les deux. Seules, des reines. Leur disgrâce va de soi. Toutes deux au discrédit vouées du fait de la nature de ce corps qu'elles ont, caressé par des amants, baisé par leurs bouches, livrées à l'infamie d'une jouissance à en mourir, disent-elles, à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour. (A, p. 110-111)

La solitude que connaît la jeune fille, alors qu'on a interdit aux autres filles de son âge de lui parler, lui fait se souvenir d'avoir aperçu, enfant, la Dame dans une même solitude. Toutes deux se voient isolées en raison de leur jouissance. Contrairement à la mère, la Dame jouit, ce qui rend l'identification de la jeune fille à la Dame d'autant plus significative²⁶⁸.

La jeune fille de *L'Amant* jouit, et jouit « à en mourir ». Chez elle, comme chez Françoise de *La vie tranquille*, un certain « jeu » avec la mort paraît garant de la survie du sujet. Au début de *La vie tranquille*, Françoise marche dans un lieu rempli de choses vivantes qui pourrissent et se meurent. Elle est un « rien » qui passe sans déranger cette pourriture du vivant :

L'odeur des fossés des Bugues était celle d'une pourriture, celle d'août qui, en elle, porte toutes les odeurs des mois. Je n'étais personne, je n'avais ni nom ni visage. En traversant l'août, j'étais : rien. Mes pas ne faisaient aucun bruit, rien n'entendait que j'étais là, je ne dérangeais rien. Au bas des ravines coassaient les grenouilles vivantes, instruites des choses d'août, des choses de mort. (VIE, p. 55)

En ce début de récit, le personnage ne se voit pas encore comme quelque chose qui pourrait également mourir, qui serait donc vivante au même titre que les grenouilles.

²⁶⁸ À propos du personnage d'Anne-Marie Stretter (la Dame), Duras a dit : « Je me demande si l'amour que j'ai d'elle n'a pas toujours existé. Si le modèle parental, ça n'a pas été elle, la mère de ces deux petites filles, Anne-Marie Stretter, non pas ma mère, voyez, que je trouvais trop folle, trop exubérante, et qui l'était d'ailleurs », in Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 11.

La seconde partie du récit présente la rencontre de l'héroïne avec la mer, c'est-à-dire la rencontre de l'héroïne avec sa mort comme possibilité.

On est les yeux dans les yeux pour la première fois avec la mer. On sait avec les yeux d'un seul regard. Elle vous veut tout de suite, rugissante de désir. Elle est votre mort à vous, votre vieille gardienne. C'est donc elle qui depuis votre naissance vous suit, vous épie, dort sournoisement à vos côtés et qui maintenant se montre avec cette impudeur, avec ces hurlements ? (*VIE*, p. 96)

Françoise doit entrer dans cette mer-mort, risquer de s'y fondre, pour entendre ce qui en elle veut vivre, pour entendre la pensée qui ne veut pas mourir, cette pensée qui devient plus grande que la mer et la met en cage.

Trente mètres d'eau vous séparent de tout : d'hier et de demain, des autres et de ce soi-même qu'on va retrouver dans la chambre tout à l'heure. On est seulement bête vivante aux poumons respirants. Peu à peu ça qui pense se mouille, s'imbibe d'opaque, d'un opaque toujours plus mouillé, plus calme et plus dansant. On est eau de la mer. Mais très vite, et subitement, la pensée. Elle revient, étouffe de peur, cogne à la tête, devenue tellement grande (tellement grande que la mer y aurait tenu); elle a peur tout d'un coup de se trouver dans un crâne mort. Alors on bouge ses pieds et ses mains de nouveau amis. On glisse intelligemment avec la mer jusqu'à être versée sur la plage. Lorsque je rentre à l'hôtel, je la regarde de ma fenêtre, elle, la mer, elle, la mort. C'est elle, alors, qui est en cage. Je lui souris. J'étais une petite fille. Depuis tout à l'heure, je suis devenue grande. (*VIE*, p. 96)

Face à cette tentation de la noyade, Françoise s'appréhende comme corps vivant. Il apparaît nécessaire pour le personnage de garder en tête cette idée de sa mortalité, pour pouvoir se laisser emporter et se retrouver plus loin, « sauvée » :

Ma mort à moi; il ne faut pas boucher ce trou par lequel la tête se soulage de tout ce qui l'occupe, jusqu'à sa lie. À la sortie, un vent violent souffle et vous emporte toute. À condition de se laisser fuir tout entière avec bonne volonté sans être avare du plus petit détail, on se retrouve vite bien plus loin, distraite, refaite, sauvée [...] (*VIE*, p. 94)

Françoise se sauve d'avoir pu se quitter, elle se trouve d'avoir pu entrer dans l'ignorance de soi : « Il faudrait oser se regarder soi-même jusqu'à danser une danse pour soi seul, me quitter moi-même jusqu'à me danser, danser devant moi le triomphe de mon ignorance absolue de moi et de mon ignorance de tout (*VIE*, p. 104) ». Le personnage joue avec sa mort, danse avec elle, il apprend à se servir de sa mort comme il apprend à se servir de la représentation de l'autre femme.

L'héroïne de *La vie tranquille* a cette capacité de se quitter soi-même, de jouer à la mort et d'atteindre ainsi la jouissance, toute comme le fait le corps de l'enfant dans *L'Amant* :

[...] celui-ci n'est pas comme les autres, il n'est pas fini, dans la chambre il grandit encore, il est encore sans formes arrêtées, à tout instant en train de se faire, il n'est pas seulement là où il le voit, il est ailleurs aussi, il s'étend au-delà de la vue, vers le jeu, la mort, il est souple, il part tout entier dans la jouissance comme s'il était grand, en âge, il est sans malice, d'une intelligence effrayante. (A, p. 121)

D'où l'importance de distinguer le vœu de mort, que l'on retrouve chez presque toutes les héroïnes de Duras, de cette mort à soi à laquelle seulement quelques-unes accèdent. Détester sa personnalité (en psychanalyse on dirait son *moi* conscient) au point de vouloir se supprimer est une chose, remettre en question l'idée même d'une personnalité en est une autre. La destitution du *moi* comme image fixe, close et complète peut avoir pour conséquence le désamorçage d'une identification trop forte ayant enfermé le sujet dans un rapport fusionnel. Dans *La vie tranquille* et dans *L'Amant*, nous voyons un désinvestissement de la représentation de soi impliquant de lâcher prise sur les principales identifications à la base de cette représentation de soi (et donc, de l'amour de soi) : l'identification à la mère, victime privée de jouissance, et au frère, éternel enfant de la mère²⁶⁹. La mort à soi projette les narratrices hors de cette histoire familiale répétitive de misère, de folie, d'amour et de haine exacerbés. La mise à distance du *moi* permet au personnage de se distancer de sa famille et de créer de nouvelles identifications en dehors du noyau familial. Le *moi* comme un et constant devient multiple et changeant.

Ne se constituer que comme enfant de la mère ou comme mère de l'enfant (avec le petit frère), n'être donc que objet de l'autre, d'un être aimé qui finit par tenir lieu de *moi*, cela a un effet mortifiant sur le personnage qui ne vit que pour et par cet autre, qui ne connaît, donc, que cette seule jouissance. Alors que de s'identifier à plusieurs autres, à « mille autres » formes possibles se révèle garant de la survie du

²⁶⁹ Nous traiterons plus en détail de ces personnages au chapitre III.

personnage durassien, c'est-à-dire de la survie de son désir qui n'est pas tout comblé par un seul rapport fusionnel. L'absence d'identité figée, une vacance au niveau du *moi*, permet au *je* d'accéder à une multiplicité dans laquelle il se trouve comme autre parmi les autres, dans laquelle son désir se trouve *mis dans la circulation du désir*. Nous dirons alors que rompre une identification qui était *recouvrante*, qui comblait le *moi*, pour s'ouvrir à la possibilité d'une pluralité d'autres, permet au personnage, en définitive, de survivre comme sujet désirant.

L'héroïne de Duras doit nécessairement passer par les autres femmes, s'enlacer à une autre pour s'atteindre, sans jamais se fixer, ce qui est l'idéal proposé par l'écriture. Or pour avoir la possibilité d'être l'autre (d'être autre), il faut n'être *personne*, être sans être quelqu'un : « Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne (A, p. 14) ». La liberté du sujet se trouve liée, dans cette œuvre, à une faille sur le plan de l'identité, à une déclaration de non-existence, car chez Duras la liberté implique une potentialité illimitée d'être, non limitée par l'existence : être personne pour se rendre totalement disponible à l'altérité, pour conserver une possibilité illimitée d'altération. Dans cette destitution du *moi*, il ne s'agit pas de ne plus avoir d'identifications, mais de rejoindre la possibilité de les accumuler indéfiniment. D'une certaine façon, Duras ne rejette pas l'image, elle assume complètement le semblant, l'illusion, elle en rajoute même. Dans la conception de la subjectivité que présentent, notamment, *L'Amant* et *La vie tranquille* : rien ne s'annule, tout s'additionne. Les personnages tels que Hélène Lagonelle ou Anne-Marie Stretter ou Luce Barragues (pour nous en tenir à notre corpus²⁷⁰), ces différentes possibilités de *moi*, ne sont pas rejetés les uns après les autres parce qu'inadéquats au *je*, ne comblant pas la voix (comme c'est le cas dans

²⁷⁰ Nous pensons également à la mendicante du *Vice-Consul* ou encore à la femme du *Camion*, à propos de laquelle Duras dit : « Je suis quand même arrivée à ça, à parler de moi comme d'une autre, à m'intéresser moi-même, comme une autre m'intéresserait... C'est moi, sans doute aussi, autant que je peux être toutes les femmes » in Marguerite Duras, *Le Camion. Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Minuit, 1984, p. 132.

L'innommable de Beckett par exemple). Ils sont accumulés, tels des signifiants désignant un sujet irréprésentable, des jalons de la chaîne bordant le *trou du « qui je ? »*. L'addition des images de soi possibles ne forme pas pour autant l'image d'un sujet : la voix demeure sans visage, ou alors ce visage ne se fixe pas dans une identité. Si Duras apprécie le travail du photographe Édouard Boubat, c'est bien parce que, dit-elle, celui-ci capte « la singularité inéluctable d'un visage » au moment même où « [...] le visage quitte son identité pour se perdre dans ce qui existe en même temps que lui, près ou loin de lui, ailleurs, ou à côté, ou perdu, ou mort²⁷¹ ». Il est encore question de cette mort à soi qui n'est pas mourir dans l'autre, dans un rapport fusionnel, mais mourir dans une perpétuelle altérité à soi.

Les images possibles ne sont pas éliminées une à une, mais se superposent jusqu'à la saturation de l'image de soi. D'ailleurs, quand Duras parle de l'écriture, de ce que c'est qu'écrire pour elle, le mot qui revient le plus fréquemment est « noir » ; ce qu'Aliette Armel a relevé dans son article « La force magique de l'ombre interne » :

L'écriture, pour Marguerite Duras, part du noir, du gouffre, sans vouloir à tout prix en sortir. En 1964, dans un entretien télévisé avec Pierre Dumayet, elle déclare à propos du *Ravissement de Lol V. Stein* : « C'est un livre obscur, une obscurité limite. » À l'image de l'« ombre interne » (1966) succède celle de l'« image noire » (*Navire night*, 1978), de la « chambre noire » (*L'Été 80*, 1980), du « bloc noir » (*La Vie matérielle*, 1987).²⁷²

Ces métaphores liées à l'obscurité, à la noirceur et à l'ombre visent peut-être chez Duras le sujet de l'écriture : elles imagent la voix du texte, l'imagent par la négative, c'est-à-dire que ce qui est donné à voir est un invisible, un invisible intérieur. À propos de son film *L'Homme Atlantique*, qui contient un long moment sans image (autre que le noir), Duras va parler de « pellicule de noir ». Chez elle, cette

²⁷¹ Marguerite Duras, *Les yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 161-162.

²⁷² Aliette Armel, « La force magique de l'ombre interne », in Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras : Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994, p. 11.

expression ne renvoie pas à la pellicule vierge, non utilisée, mais à une matière : le noir couleur.

C'est la première fois que je filme du noir couleur, je veux dire que j'écris des textes entiers sur du noir couleur. L'image du *noir et blanc* est plus éclatante que *le noir du noir et blanc*. Le noir couleur, inversement, est plus vaste, plus profond que l'image de la couleur. On le regarde davantage. Il défile tout entier comme un fleuve. Il ne s'agit pas d'une matière arrêtée, mais d'une matière en mouvement [...] ²⁷³

Ce noir couleur défile comme sur l'écran, non pas comme une image fixe donc, mais comme une matière en mouvement. On le regarde, c'est donc qu'il y a quelque chose à voir. C'est une image où il n'y a rien à voir, où donc tout peut être vu. C'est le noir des forêts, celui qui fourmille de possibilités, c'est un noir plein.

Multiplier les identifications à l'autre dans un mouvement perpétuel, passer librement d'une identification à l'autre empêcherait toute fixation du moi dans une structure, une identité. Le *je* échapperait à son *moi* en laissant toujours ouverte la possibilité de l'autre en soi, en conservant la liberté de se transformer constamment, de s'affecter soi-même. L'histoire peut constamment être réécrite, le sujet demeure potentiel, inépuisable, telle une pellicule impressionnable à l'infini. Il s'agit bien sûr d'un fantasme, que l'on rencontre chez plusieurs écrivains du XX^e siècle (chez Nathalie Sarraute, entre autres), celui de n'être nullement entravé, comme sujet, par une personnalité, un *moi*, une structure permanente, celui de n'être limité par aucun déterminisme psychique. La forme de subjectivité proposée par certaines œuvres de Duras, c'est-à-dire le sujet comme possibilité illimitée d'altération, participe d'une quête dans l'écriture, d'un travail d'écriture et ne serait évidemment pas viable hors du livre. C'est-à-dire qu'un sujet vivant qui persisterait dans le désamorçage du moi, sans structure identitaire minimale, sans identifications permanentes, imaginaires et symboliques, perdrait toute capacité d'entrer en contact avec la réalité et d'interagir avec elle. Le sujet humain a besoin d'un *moi* pour entrer en contact avec les autres. Marguerite Duras, comme personne, comme être vivant, n'y échappe pas.

²⁷³ Marguerite Duras, *Le monde extérieur* (*Outside 2*), p.15.

À la fin de sa vie, devenue une célébrité, Duras donne des entretiens, on tourne des documentaires sur elle. Elle emploie alors plusieurs formules qui tendent à réduire sa singularité, telles que « [m]oi je ressemble à tout le monde²⁷⁴. » Après avoir tourné un film, *Le Camion*, dans lequel on la voit en train de lire un texte, de livrer le discours d'une femme, Duras dira regretter le fait que des spectateurs réclament, de la part de cette femme du *Camion*, « une identité reconnaissable » :

Cette femme, sans visage, sans identité, déclassée, peut-être même transfuge d'un asile d'aliénés, qui invente d'être la mère de tous les enfants juifs morts à Auschwitz, qui invente d'être portugaise, ou arabe, ou malienne, qui réinvente tout ce qu'on lui a appris, cette femme pour moi est ouverte sur l'avenir.²⁷⁵

Elle dira également, à propos de ce personnage : « J'ai moi-même ce sentiment, de ne pas exister²⁷⁶ ». L'écrivaine signe des manuscrits et des lettres de ses initiales : M.D. Des critiques lui empruntent ces deux lettres et en font un mot, un nom dont ils se servent pour désigner l'écrivaine. Les lettres acquièrent alors un pouvoir de nomination particulier, elles désignent, à travers la personne de l'écrivaine, une voix, une écriture. Duras va récupérer ce « M.D. » élaboré par la critique qui devient pour elle comme un second nom de plume (après Duras). Elle fait placer en exergue de son entretien avec Luce Perrot les phrases suivantes : « Elle écrit, Marguerite Duras. M.D. Elle écrit. Elle a des crayons, des stylos et elle écrit. C'est ça et rien d'autre²⁷⁷ ». « M.D. » lui permet de se désigner à la troisième personne, avec un certain détachement, donc, et d'associer toute sa personne à l'acte d'écrire. Dans ce contexte, « M.D. » tend à viser une énonciation, mais nous pensons qu'elle n'en devient pas moins une identification investie. C'est-à-dire que Duras va s'identifier à « M.D. », à ces lettres qui peuvent signifier en quelque sorte : n'être personne, ne pas avoir de *moi*, n'être qu'écriture; et c'est cette figure de l'écrivain qui ne serait que son écriture

²⁷⁴ *Id.*, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 45.

²⁷⁵ *Id.*, *Outside*, p. 12.

²⁷⁶ *Id.*, *Le Camion. Entretien avec Michelle Porte*, p. 123.

²⁷⁷ Le film de Luce Perrot, *Marguerite Duras*, fut diffusé sur TF1 du 26 juin au 17 juillet 1988. Ce passage est cité par Aliette Armel dans « " J'ai vécu le réel comme un mythe " » in *Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 18.

qui devient l'illusion, qui devient l'image, qui devient le *moi*, un *moi* en grande partie inconscient. C'est pourquoi il nous apparaît que Marguerite Duras, comme sujet vivant, demeure malgré tout moins *libre* que ses héroïnes de *La vie tranquille* et de *L'Amant*, que ces personnages qui, après avoir émergé d'une aliénation subie involontairement (aliénation à la mère et au frère), semblent être en mesure de choisir leur aliénation, de choisir consciemment leurs identifications structurantes, leurs déterminismes, dans ce qui apparaît comme un jeu créatif.

Lorsqu'il tente d'illustrer comment les identifications composent le *moi*, Jacques Lacan parle de manteaux empruntés qui se seraient superposés²⁷⁸. Aussi, ce n'est pas tant la multiplication des identifications du personnage durassien qui ne correspond pas à ce qui est observé dans la clinique, sur des sujets réels²⁷⁹. C'est plutôt l'idée que cela puisse se faire en toute conscience, dans cette totale lucidité face à soi-même que l'on retrouve dans la voix de *L'Amant* et dans le monologue intérieur de Françoise dans *La vie tranquille*. Là réside toute l'ambiguïté du statut de *L'amant de la Chine du Nord*. Nous verrons dans les chapitres suivants à quel point ce dernier tome est près d'*Un barrage contre le Pacifique*, et surtout des *Impudents*; comment on y trouve les mêmes enjeux et le même genre de dénouement, comment la jeune fille demeure prise dans l'amour incestueux pour sa mère et ses frères, comment la jouissance à se faire objet de l'autre prévaut sur la nécessité du passage par le « rien », par la destitution du moi infantile. Or, *L'amant de la Chine du Nord* se

²⁷⁸ « Si vous me permettez de l'imager, le moi est comme la superposition des différents manteaux empruntés à ce que j'appellerai le bric-à-brac de son magasin d'accessoires », in Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 215.

²⁷⁹ Si on pense par exemple à l'imitation hystérique qui, dans les classifications actuelles, porte parfois le nom de personnalité multiple : le sujet hystérique ne choisit pas d'avoir un moi multiple, fractionné, il est prisonnier de sa structure morcelée. La possibilité de recourir à plusieurs *moi* distincts ne participe pas d'un acte volontaire, mais d'une défense inconsciente. Alors que dans l'œuvre littéraire, il semble que certains personnages durassiens puissent jouir de la liberté de pouvoir se perdre dans l'assimilation à l'autre, puis à un autre, puis à un autre encore, volontairement et dans une mouvance sans fin.

distingue de ces deux autres textes, en cela que l'aliénation y est présentée comme étant choisie, préférée. L'assujettissement à la mère et aux frères y est posé comme un acte volontaire et non comme quelque chose que le personnage subirait en victime. « L'enfant » et sa mère savent parfaitement ce qu'elles font et pourquoi elles le font, et assument la responsabilité des situations qu'elles provoquent (nous reviendrons sur la lucidité à toute épreuve des personnages de *L'amant de la Chine du Nord*). De plus, dans certains passages de ce scénario, devenir objet de l'autre équivaut à un rejet de l'identité, et la fusion à l'autre (« fondue à lui ») permet de rejoindre la multiplicité des formes possibles (« une généralité »), ce qui vient, pour nous, situer ce texte à mi-chemin entre *Les impudents* et *L'Amant*.

Elle devient objet à lui, à lui seul secrètement prostituée. Sans plus de nom. Livrée comme chose, chose par lui seul, volée. Par lui seul prise, utilisée, pénétrée. Chose tout à coup inconnue, une enfant sans autre identité que celle de lui appartenir à lui, d'être à lui seul son bien, sans mot pour nommer ça, fondue à lui, diluée dans une généralité pareillement naissante, celle depuis le commencement des temps nommée à tort par un autre mot, celui d'indignité. (ACDN, p. 1620-1621)

Les paramètres que nous avons posés jusqu'à présent ne permettent pas de saisir efficacement les forces au travail dans *L'amant de la Chine du Nord*, de clairement cibler les désirs qui se confrontent dans cette reprise du souvenir : il faut mener l'analyse plus loin.

Pour l'instant, nous voudrions insister sur un point : c'est la possibilité d'une absence de limite entre les êtres qui permet à la narration de *L'Amant* et de *La vie tranquille* de donner à voir le point de vue de Dieu, et ce, malgré la focalisation interne. Si le soi, n'étant personne, peut être tout le monde, alors un champ de perception limité à une subjectivité s'ouvre à une vision globale du monde. La voix anonyme peut parler au nom de l'autre, de la victime comme de l'ennemi, car il y a possibilité d'équivalence entre les êtres : « Nous sommes de la race de ceux qui sont brûlés dans les crématoires et des gazés de Maïdanek, nous sommes aussi de la race

des nazis²⁸⁰ ». Dans ses entretiens avec Benoît Jacquot, Duras insiste sur la solitude de l'écrivain, mais elle affirme également que *tout écrit* et que tous écrivent avec elle : « Et avec l'écrivain tout le monde écrit²⁸¹ ». L'acte d'écrire lui permet en quelque sorte de rejoindre « tout le monde », de le lier à la masse, d'accéder à un universel :

C'est pas seulement l'écriture, l'écrit, c'est les cris des bêtes de la nuit, ceux de tous, ceux de vous et de moi, ceux des chiens. C'est la vulgarité massive, désespérante, de la société. La douleur, c'est Christ aussi et Moïse et les pharaons et tous les juifs, et tous les enfants juifs, et c'est aussi le plus violent des bonheurs²⁸².

Duras parle plus facilement au nom des juifs et dans un rapport plus direct que ne le font Georges Perec et Danilo Kiš (qui eux sont juifs), comme si elle n'était limitée, déterminée par quelque origine, quelque culture. Il faut comprendre que lorsque Duras élimine les différences entre les êtres et parle au nom de l'autre, cette posture / imposture s'appuie sur l'idée d'une condition humaine universelle, d'une condition ontologique qui ne renvoie pas à ce qu'elle a vécu en tant qu'individu, à son expérience personnelle, mais place son existence en équivalence avec celle des autres, lui permettant ainsi de se faire le témoin de l'Histoire. Dans les textes de la chronique pour *Libération* que Duras rédige à l'été 80, on trouve fréquemment ce passage d'un « je » distinct d'un « ils » à un « nous » englobant. Parlant des touristes de Trouville, la narratrice dit d'abord « des gens sont sortis [...] » et « [i]ls se sont recouverts [...] », puis la pluie les réunit, elle et eux, dans une masse de semblables : « Nous avons tous pris l'aspect de la misère, nous ruisselons comme les murs, les arbres, les cafés, nous ne sommes plus ni laids ni beaux, ni vieux ni jeunes, nous sommes les trois cent mille individus du complexe Trouville-Deauville relégués dans l'été de la pluie²⁸³ ». Alors que le regard de la narratrice parcourt un journal, ce « nous » se déplace, se transporte au-delà des limites de Trouville : « Nous sommes à

²⁸⁰ Marguerite Duras, « La douleur » in *Marguerite Duras romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Éditions Gallimard, 1997 [1985], p. 1447

²⁸¹ *Id.*, *Écrire*, p. 26.

²⁸² *Ibid.*, p. 29.

²⁸³ *Id.*, *L'été 80*, Paris, Minuit, 1980, p. 17.

Moscou avec le joyeux Marchais. 19 juillet. À la télévision l'inauguration de ces Jeux olympiques²⁸⁴ ». À propos de la révolte ouvrière en Pologne, elle écrit, toujours depuis sa retraite à Trouville, ce que cela implique de *voir* Gdansk, que de connaître cet événement historique : « L'exigence de Gdansk se trouve être dans une telle coïncidence avec l'exigence fondamentale de l'homme qu'elle en redonne comme un nouveau savoir [...] ²⁸⁵ ». À distance, elle est témoin de Gdansk, elle *sait* Gdansk, elle est en possession de ce savoir comme elle est en possession de son écriture, de ses textes et de son corps : « De même que je vous ai donné les continents juifs, Aurélia, de même, comme je vous aurais donné mon propre corps, je vous donne Gdansk²⁸⁶ ». L'événement perd de sa singularité, son nom sert à réunir dans une même équivalence les ouvriers du monde, toutes les victimes du pouvoir, tous les peuples opprimés... et l'enfant, le corps fragile de l'enfant, objet de désir (Paulo, Yann Andréa, le jeune aviateur anglais, l'enfant de la plage, etc) : « Je ne distingue plus votre corps de celui de l'enfant, je ne sais plus rien des différences qui vous unissent et vous séparent [...] Je ne sais plus rien non plus des différences entre Gdansk et Dieu²⁸⁷ ».

Aussi, même si chez les trois écrivains la reprise du souvenir d'enfance amène le surgissement d'un inconnu, le rapport d'étrangeté que l'on rencontre chez Duras a des conséquences bien différentes que chez les deux autres écrivains, et nous dirons même qu'il n'a pas la même signification. Lorsque le sujet entre dans un rapport d'étrangeté à lui-même, il se voit chez Duras accorder le regard de Dieu, et alors la non-reconnaissance dans l'image de soi est compensée par une pleine connaissance de l'autre. C'est pourquoi, malgré cette faille au sein de la représentation, on ne peut pas dire que les textes de Duras présentent un savoir lacunaire, comme c'est le cas

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 73.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 64.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 96.

avec Perec et Kiš. Le rejet de toute identité et d'une histoire de vie ne confine pas la voix durassienne au doute, ni à l'incompréhension. Au contraire, les moments où le texte évacue les points de repère du personnage, telle la mort du frère adoré dans *La vie tranquille*, sont ceux qui lui permettront en définitive d'avoir accès à un savoir absolu sur l'événement. Ce qui nous frappe d'autant plus que, comme le dit Lacan, « la dimension de l'étrange » nous jette hors de notre rapport à la connaissance : l'objet appréhendé par la conscience n'est plus cet objet de la connaissance décrit par les philosophes.

L'extension à toute espèce de connaissance de cette illusion de la conscience est motivée par ceci que l'objet de la connaissance est construit, modelé, à l'image du rapport à l'image spéculaire. C'est précisément en quoi cet objet de la connaissance est insuffisant. N'y aurait-il pas la psychanalyse, on le saurait à ceci qu'il existe des moments d'apparition de l'objet qui nous jettent dans une toute autre dimension, laquelle est donnée dans l'expérience, et mérite d'être détachée comme primitive dans l'expérience. C'est la dimension de l'étrange. Celle-ci ne saurait d'aucune façon se saisir comme laissant en face d'elle le sujet transparent à sa connaissance. Devant ce nouveau, le sujet vacille littéralement, et tout est remis en question du rapport soi-disant primordial du sujet à tout effet de connaissance.²⁸⁸

Il nous semble que chez Duras, l'étrangeté à soi produit un effet de connaissance bien particulier, alors que l'autorité narrative entre dans un état que l'on pourrait qualifier d'*hyperconscience* ou d'*hyperlucidité*, tel qu'on ne le rencontre que par le biais de l'art. Chez Perec et chez Kiš, la dimension de l'étrange liée à l'expérience traumatique produit un trou dans l'histoire, un hiatus, un vide. Chez Duras, l'expérience a produit un trop-plein, le noir est couleur, comme si l'enfance avait produit un excès, un excès d'histoire familiale, un excès de sens qui appelle maintenant au vide, qui appelle à la faille dans l'image et en jouit. C'est sans doute là une des différences les plus marquées entre les auteurs de notre corpus : il n'y a pas posé au départ une angoisse chez Duras, une béance que rien ne saurait venir combler. Il n'y a pas de malaise dans son œuvre, pas comme on en trouve chez Perec et chez Kiš, pas de détresse primordiale face à la perte, comme si chez Duras la douleur avait trouvé son objet.

²⁸⁸ Jacques Lacan, *Le séminaire Livre X : L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 73-74

CHAPITRE III

REPRÉSENTATION DE L'ÊTRE (COMME) MANQUANT, UNE DÉFAILLANCE SOUHAITÉE

*Il me semble que David, Rose, Isie, Cécile et moi vivions ensemble.
Georges Perec, W ou le souvenir d'enfance*

Déjà se dessinent des mouvements évolutifs : oscillation entre deux dénouements chez Marguerite Duras, exacerbation des paradoxes chez Danilo Kiš, fuite en avant pour Georges Perec. La reprise du souvenir d'enfance dévoile peu à peu la tension qui la motive, tension entre des visées contradictoires dans lesquelles nous voyons deux désirs irréductibles. Il nous apparaît que la difficulté de résoudre le conflit résultant de la cohabitation de ces désirs est ce qui ramène systématiquement l'écriture vers le lieu du souvenir.

Le déchirement du sujet entre deux possibilités de satisfaction est particulièrement apparent dans le travail d'écriture visant la représentation de l'altérité dans le cadre d'un travail de deuil. En effet, la répétition au sein de ces œuvres manifeste à la fois une hantise du passé et un travail d'exorcisme, elle peut être vue comme participant d'un rite de transmission où le survivant tend à demeurer fidèle aux morts *et* comme un geste de coupure posé dans l'espoir de s'approprier le présent. Cela se traduit, dans l'élaboration du personnage inspiré du parent mort, par une alternance entre l'évidement de l'image et sa saturation, que nous associons au fantasme d'un rapport à l'autre qui ne soit nullement un rapport à l'objet mais seulement un rapport au sujet²⁸⁹. Ces deux tendances (le vide et le trop-plein) semblent trouver un compromis dans l'élection de signifiants parcourant le texte.

²⁸⁹ Ce rapport idéal impliquerait la *rencontre* de deux sujets.

L'impossible respect de l'altérité du mort

Même si, par moments, les écrivains tiennent des propos surprenants²⁹⁰, qui tendent à réduire la distance entre le personnage et l'être vivant, dans l'œuvre, la représentation d'un sujet humain (le personnage inspiré d'une personne vivante ou ayant existé) est posée comme étant problématique, c'est-à-dire qu'elle se présente comme une solution temporaire et imparfaite à un problème insoluble. L'écrivain se trouve devant l'impossibilité de faire entrer dans le livre un membre de sa famille sans lui faire violence, de le faire *tenir* dans un personnage, avec son discours, son rapport propre au langage, sa pensée, ses désirs, ses conflits intérieurs; l'impossibilité, donc, d'écrire l'autre sans le réduire. Or, il ne suffit pas d'être conscient de cette impossibilité pour renoncer au désir de mettre en récit l'histoire d'un membre de sa famille, surtout lorsqu'il s'agit d'un proche décédé. Le travail de deuil nécessite de saisir la représentation de l'être aimé. Les divers rituels auxquels se livre le survivant impliquent une symbolisation de l'être manquant, une mise en image, donc un rapport à l'objet.

Beaucoup d'écrivains et de penseurs se questionnent sur l'altération du souvenir de l'être disparu au cours du travail de deuil, sur le statut du mort représenté dans l'œuvre. Jacques Derrida aborde le travail de deuil en se demandant non seulement ce qui est salutaire pour le sujet survivant, mais aussi ce qui est préférable pour le mort, c'est-à-dire ce que serait un deuil qui respecterait l'être du disparu. Derrida déplace l'enjeu du deuil du sujet vivant au sujet mort. Dans son livre *Mémoires pour Paul de Man*, il aspire, dans son deuil, à une « fidélité » envers son ami récemment décédé, le théoricien de la littérature Paul de Man. Il revient sur la distinction que des psychanalystes, notamment Nicolas Abraham et Maria Torok, ont

²⁹⁰ Duras dit : « c'est ma mère » en parlant du personnage de *L'amant de la Chine du Nord*, et Kiš dit : « E.S., pour ne pas dire mon père », *Le résidu amer de l'expérience*, p. 222.

déduite du texte *Deuil et mélancolie* de Freud, entre introjection (on dit aussi intériorisation) et incorporation. Dans l'incorporation, l'identification au mort est inconsciente et est tributaire d'un choix d'objet narcissique dominant : la frontière psychique entre l'autre et le *moi* se dissout, le vivant est habité par du mort et sombre dans la mélancolie. L'introjection implique un travail symbolique qui, lui, n'est pas mortifère. Le sujet endeuillé réélabore les liens entre les contenus psychiques et déplace ses investissements affectifs, mais surtout, il donne à sa perte des représentants. C'est-à-dire que par l'introjection, le sujet parvient à inscrire sa souffrance dans le langage, alors que l'incorporation survient justement lorsque ce processus se heurte à un obstacle, à quelque chose dans la perte qui ne peut pas être nommé : la perte est alors niée²⁹¹. Or Derrida rejette d'un même geste incorporation et intériorisation, toutes deux n'offrant, selon lui, que la possibilité d'une infidélité reposant sur un leurre :

[...] car il serait infidèle de se leurrer encore jusqu'à croire que l'autre vivant en nous est vivant en lui-même : parce qu'il vit *en nous* et que nous vivons ceci ou cela en sa mémoire, en mémoire de lui. L'être « en nous », l'être « en nous » de l'autre, dans la mémoire endeuillée, ce ne peut être [...] la résurrection proprement dite de l'autre lui-même (l'autre est mort et rien ne peut l'en sauver, personne ne peut nous en sauver) ni la simple inclusion d'un fantasme narcissique dans une subjectivité close sur elle-même, voire identique à elle-même.²⁹²

Derrida oppose à la mélancolie narcissique et à ce « deuil possible » qu'est pour lui l'intériorisation, le deuil impossible, qui serait la reconnaissance de la perte absolue de l'autre dans la mort. Rester constamment conscient de la perte de l'être aimé, sans chercher à la combler, ce serait selon Derrida échouer son deuil, et peut-être le moyen de demeurer fidèle au mort. Pour respecter son altérité, il faudrait renoncer à toute forme de survivance de l'autre, accepter l'irréversible de sa perte, aimer l'autre en tant qu'il manque. Après avoir considéré cette proposition, Derrida concède qu'il ne

²⁹¹ « Depuis l'introjection, avérée impossible, le passage décisif à l'incorporation s'effectue donc au moment où, les *mots* de la bouche ne venant pas combler le vide du sujet, celui-ci introduit une *chose* imaginaire. L'artifice désespéré qui consiste à remplir la bouche d'une nourriture illusoire aura pour effet supplémentaire — illusoire lui aussi — de supprimer l'idée d'une lacune à combler à l'aide de mots, l'idée même du besoin d'introjection » in Nicolas Abraham et Maria Torok, « Introjecter - Incorporer : Deuil ou mélancolie », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 6, printemps 1972, p. 114.

²⁹² Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988, p. 43-44.

peut s'y résoudre. Non seulement parce que ce deuil impossible est intenable pour le survivant, mais parce que ce renoncement serait une autre forme de trahison de l'autre. Ce serait abandonner l'autre au néant que de ne pas essayer de lui offrir une survivance, de ne pas tenter d'élaborer pour le mort une forme d'existence. C'est ainsi que Derrida en vient à refuser le deuil impossible qu'il a opposé, dans un premier temps, au deuil possible.

Derrida refuse l'intériorisation de l'autre, mais ne veut pas pour autant abandonner l'autre à la mort, ni s'effondrer comme sujet. Il refuse de laisser l'autre disparaître, que ce soit *dehors* ou *dedans*, dans la réalité factuelle ou dans la réalité psychique. Derrida cherche à faire le deuil du mort sans *le tuer* une seconde fois, il passe d'une proposition à l'autre, pour aboutir finalement à l'idée que l'autre étant à l'origine du soi, il doit y avoir moyen d'entrer en contact avec l'autre à partir du soi, de la trace que l'autre a laissée en nous : « Déjà installé dans la structure narcissique, l'autre marque assez le soi du rapport à soi, il le conditionne assez tôt pour que l'être « en nous » de la mémoire endeuillée soit *venue* de l'autre [...] ²⁹³ ». Derrida propose d'instaurer un dialogue entre la théorie de Paul de Man et la sienne, afin de trouver ce qui, dans sa théorie, vient de son ami. Il tente d'écrire ces traces laissées en lui par Paul de Man, d'inscrire la marque de l'autre, de faire parler par sa bouche la voix de l'altérité.

Non seulement cette théorie derridienne du deuil a un caractère prescriptif (il y aurait une *bonne* façon de faire son deuil), mais la vision qu'elle propose de l'intériorisation est réductrice et en partie faussée : jamais les psychanalystes n'ont prétendu à une quelconque manière de « croire » que l'autre serait resté vivant « en nous ». Il n'a pas non plus été question, ni chez Freud ni chez Lacan, de liquider l'autre, « d'abandonner » l'être aimé à la mort, mais bien d'en recevoir l'héritage,

²⁹³ *Ibid.*, p. 44.

d'en reconnaître la trace en soi²⁹⁴ (dans sa conclusion, Derrida rejoint la théorie psychanalytique dont il pense s'écarter). De plus, cette théorie ouvre la porte à une confusion entre l'être de l'autre et ce qui le désigne en son absence, les souvenirs, les traces, les restes par lesquels on cherche à l'atteindre; une confusion entre le mort en tant que tel et les représentations que ses proches se font de lui, ces contenus psychiques qui lui survivent dans leur mémoire. Néanmoins, la démarche de Derrida nous intéresse, en cela qu'elle suit un mouvement similaire à celui que nous dégagons des œuvres de Kiš, de Duras et de Perec : ce déplacement continu d'une solution imparfaite à l'autre, qui prend parfois la forme d'une oscillation entre deux opposés. Sa quête d'une posture éthique face à la perte de l'autre pousse Derrida à se pencher sur les écrits de Paul de Man, ce qui le conduit finalement à une réflexion sur sa propre écriture : le désir d'atteindre l'autre dans son altérité le ramène vers soi, vers sa propre subjectivité. De même, chez nos auteurs, le mouvement de reprise, avec les variations qu'il comporte, vise un inatteignable. Il se nourrit d'une tension entre la conscience lucide de l'irréversible de la perte et le fantasme persistant d'un travail de deuil que le sujet pourrait effectuer sans réduire l'autre à un statut d'image, de représentation, de personnage, sans faire de l'autre un objet appréhendable, un objet nommable; fantasme derrière lequel se profile sans doute le désir du sujet survivant d'être reconnu dans sa propre subjectivité irréductible.

Cette entière fidélité à l'altérité du mort tient du fantasme car, selon la théorie freudienne, il n'y a pas de rapport à l'autre sans rapport d'objet, et donc, nécessairement, pas de travail de deuil qui fasse l'économie de cette objectivation de l'autre. En fait, il n'y a pas non plus, toujours selon la psychanalyse, de rapport à soi

²⁹⁴ D'après Abraham et Torok, introjecter la perte de l'autre, c'est « introduire la partie de soi-même déposée dans ce qui est perdu », c'est connaître « le vrai sens de la perte, celui qui fait qu'en le sachant, on serait autre »; in « Introjecter - Incorporer : Deuil ou mélancolie », p. 112.

qui fasse l'économie d'un rapport d'objet²⁹⁵. L'être humain s'appréhende lui-même à travers son moi, une structure imaginaire. Il conçoit une image de lui-même constante, stable, cohérente, une image « une » qui ne rend pas compte de sa multiplicité (des représentations inconciliables, des conflits inconscients), de sa mouvance et de sa part d'inconnaissable. Par son moi, le sujet se perçoit lui-même comme un objet, comme une image valorisée, un ensemble de représentations investies : il se perçoit comme il percevrait un autre, comme il perçoit l'être aimé. Quant à l'autre, il conserve sa part d'inconnaissable, ce que lui-même ne saurait nommer, ne saurait représenter, sa part d'inconscient. Ainsi, bien avant que la mort ne le soustraie à ses proches, l'autre n'est pas accessible en tant que tel. L'autre en tant qu'autre, c'est-à-dire en tant que sujet de l'inconscient, est déjà de son vivant dans une altérité radicale. Derrida prône la fidélité à l'ami disparu, mais il y a une trahison inhérente au rapport à l'autre : non pas parce qu'il y a nécessairement mensonge ou duperie, mais parce que les rapports humains sont inadéquats, non coïncidents. Il n'y a pas de rapport direct de sujet à sujet, pas de rapport à l'autre qui ne passe par l'imaginaire (par une image formant un tout, une *Gestalt*) et par le symbolique (par le langage, et donc le malentendu). Chacun se fait de l'autre une représentation qui ne coïncide qu'approximativement. L'autre comme contenu psychique est construit, imaginé, rêvé, bien avant qu'il ne s'agisse de lui céder la parole dans un livre, d'en faire un personnage. Il y a dans le rapport à l'autre quelque chose qui est déjà de l'ordre de la fiction.

Écrire l'autre tout en lui demeurant fidèle, c'est se confronter à l'inconnu, à l'étrangeté radicale, à l'irreprésentable, et ce, même lorsque les souvenirs et les

²⁹⁵ « Qu'ai-je essayé de faire comprendre avec le stade du miroir ? Que ce qu'il y a en l'homme de dénoué, de morcelé, d'anarchique, établit son rapport à ses perceptions sur le plan d'une tension tout à fait originale. C'est l'image de son corps qui est le principe de toute unité qu'il perçoit dans les objets. Or, de cette image même, il ne perçoit l'unité qu'au-dehors, et d'une façon anticipée. Du fait de cette relation double qu'il a avec lui-même, c'est toujours autour de l'ombre errante de son propre moi que se structurent tous les objets de son monde », Jacques Lacan, *Le Séminaire livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 229.

témoignages sont disponibles, même lorsque l'autre est toujours vivant²⁹⁶. La réécriture du souvenir d'enfance chez Duras, Perec et Kiš paraît motivée par la tentative, toujours imparfaitement réussie, de faire d'un proche un personnage de roman sans le chosifier, sans nier sa part de mystère, sans nier l'écart, la perte inhérente à toute relation entre deux sujets. Ces écrivains manifestent une sorte d'ambivalence par rapport à l'élaboration du personnage inspiré d'un proche : d'une reprise à l'autre, ils hésitent, reculent, prennent de la distance, corrigent la trajectoire, se commettent à nouveau, hésitent encore, dans une attitude que l'on pourrait qualifier de malaise face à la représentation.

Évidement et saturation : donner lieu au vide de l'autre

La reprise du souvenir dans les œuvres que nous travaillons ici se repère avant tout dans le retour d'une configuration familiale plus ou moins similaire. Les variations qui nous semblent les plus intéressantes touchent ces personnages, plus particulièrement le personnage inspiré d'un proche de l'auteur dont la perte fut marquante. La difficulté de donner à un être humain une représentation sans le trahir, d'en faire un personnage sans réduire son altérité se fait encore plus grande s'il s'agit d'un être disparu pendant l'enfance, dont le sujet a conservé peu de souvenirs et duquel il ne retrouve que peu de traces matérielles. Face au manque de souvenirs et de restes, l'écrivain peut avoir recours à la fiction pour combler le manque, assumant plus ou moins, selon les cas, de donner libre cours à son fantasme. Il peut aussi renoncer à combler les vides et tâcher d'inscrire dans l'œuvre cette perte irréductible, soulignant la non-coïncidence des représentations proposées et de l'être perdu. Ces deux modes de représentation de l'autre sont présents chez nos auteurs, coexistant

²⁹⁶ D'ailleurs, la mère de Marguerite Duras était toujours vivante lors de la rédaction de *Un barrage contre le Pacifique*. Or, Duras a tout de même éprouvé des difficultés à « résoudre » sa mère dans ce texte : « Lorsque je me suis trouvée devant ma mère, devant le problème qui consistait à faire entrer ma mère dans un livre, je m'y suis reprise à plusieurs fois et, oui, j'ai cru que j'allais abandonner le livre et, souvent, la littérature même », extrait de l'article paru à l'occasion de la sortie du film de René Clément *Barrage contre le Pacifique*, « La littéralité des faits », *France-Observateur*, 8 juin 1958, cité dans *Marguerite Duras romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, p. 151.

parfois dans un même texte : l'absence encerclée est contrebalancée par une fictionnalisation sans limite où se multiplient les représentations de l'autre. Chez les auteurs qui disent s'être livrés à une enquête (Perec et Kiš), le narrateur avoue pallier le manque de données fiables par l'invention, et l'histoire du personnage est alors présentée comme un mythe, une légende, si ce n'est un conte pour enfant.

Perec : la mise en scène de l'échec

Georges Perec n'a conservé que très peu de souvenirs de sa mère qu'il vit pour la dernière fois à l'âge de six ans. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, le narrateur Georges constate qu'il ne garde en fait qu'un seul souvenir de sa mère : « De ma mère, le seul souvenir qui me reste est celui du jour où elle m'accompagna à la gare de Lyon [...] (WSE, p. 45) ». Chacune des trois versions de cette scène de séparation à la gare attribue à la mère le geste d'acheter un illustré. Les nombreux détails portant sur le dessin en couverture de l'illustré (d'autant plus suspecte que Charlie Chaplin était proscrit en France pendant l'Occupation) soulignent par contraste l'absence de description de la mère.

Ma mère m'accompagna à la gare de Lyon. J'avais six ans. Elle me confia à un convoi de la Croix-Rouge qui partait pour Grenoble, en zone libre. Elle m'acheta un illustré, un Charlot, sur la couverture duquel on voyait Charlot, sa canne, son chapeau, ses chaussures, sa petite moustache, sauter en parachute. Le parachute est accroché à Charlot par les bretelles de son pantalon. (WSE, p. 80)

Dans une des versions seulement, le regard de l'enfant semble vouloir se poser sur la mère tout en étant, encore là, accroché par un objet, ce qu'elle tient à la main, et le narrateur insiste sur le caractère incertain de ce détail : « Je l'aperçus, il me semble, agitant un mouchoir blanc sur le quai cependant que le train se mettait en route (WSE, p. 52-53) ». Ainsi, le seul souvenir authentique de la mère ne contient pas d'image de la mère, ne la donne pas à voir. Le narrateur rassemble le peu d'informations qu'il a pu obtenir sur sa mère : elle était polonaise, mariée depuis un an et demi à la naissance de Georges, alors qu'elle n'avait pas vingt-trois ans, et elle eut un second enfant qui mourut (WSE, p. 35) : ce sont là des données que l'on peut trouver à la

mairie, dans les rapports officiels, et non une histoire personnelle. Georges inclut dans ses fragments un texte qu'il aurait écrit quinze ans plus tôt, soit au début de la vingtaine, dans lequel il donne davantage d'informations sur sa mère, provenant en grande partie des souvenirs de ses tantes :

Cyrla Schulevitz ma mère, dont j'appris, les rares fois où j'entendis parler d'elle, qu'on l'appelait plus communément Cécile naquit le 20 août 1913 à Varsovie. Son père, Aaron, était artisan; sa mère, Laja, née Klajnerer, tenait le ménage. Cyrla était la troisième fille et le septième enfant. Sa naissance fatigua beaucoup la mère, qui n'eut plus ensuite qu'une fille, d'un an la cadette de ma mère et que l'on prénomma Soura. Ces renseignements, quasi statistiques et qui n'ont pour moi qu'un intérêt assez restreint, sont les seuls que je possède concernant l'enfance et la jeunesse de ma mère. Ou plutôt, pour être précis, les seuls dont je sois sûr. (WSE, p. 49-50)

Le contenu biographique sur la mère demeure très mince et ces quelques renseignements, les seuls qu'à l'époque le narrateur Georges considérait sûrs, sont corrigés au présent de l'écriture par une série de notes; notamment le nom de la mère (Szulewicz au lieu de Schulevitz) et le nom de fille de la grand-mère maternelle (Klajnlerer au lieu de Klajnerer).

Devant le manque de souvenirs sur la mère et le peu de données fiables, le narrateur se tourne vers les restes qu'il interroge scrupuleusement, qu'il tente de faire parler. Il dispose notamment de cinq photographies de la mère à partir desquelles il peut formuler des hypothèses, supposer, imaginer.

La première a été faite par Photofeder, 47, boulevard de Belleville, Paris, 11^e. Je pense qu'elle date de 1938. Elle nous montre, ma mère et moi, en gros plan. La mère et l'enfant donnent l'image d'un bonheur que les ombres du photographe exaltent. Je suis dans les bras de ma mère. Nos tempes se touchent. Ma mère a des cheveux sombres gonflés par-devant et retombant en boucles sur sa nuque. Elle porte un corsage imprimé à motifs floraux, peut-être fermé par un clip. Ses yeux sont plus sombres que les miens et d'une forme légèrement plus allongée. Ses sourcils sont très fins et bien dessinés. Le visage est ovale, les joues bien marquées. (WSE, p. 73-74)

Par le biais du regard du narrateur scrutant ces vieux clichés, un portrait de la mère est offert au lecteur. Les descriptions des photographies donnent un corps à la mère, ce que ne faisait pas le souvenir. Ces descriptions s'appuyant sur un support matériel sont sans doute moins subjectives que ne le serait un souvenir de la mère, cependant,

elles ne sont pas non plus tout à fait objectives, puisqu'elles se permettent de connoter certains attributs, d'interpréter certains aspects de l'image, de dire par exemple que la mère et l'enfant « donnent l'image du bonheur » ou encore, pour une autre photo, que la mère sourit « gentiment » :

Ma mère a un grand chapeau de feutre entouré d'un galon, et qui lui couvre les yeux. Une perle est passée dans le lobe de son oreille. Elle sourit gentiment en penchant très légèrement la tête vers la gauche. La photo n'ayant pas été retouchée, comme c'est certainement le cas pour la précédente, on voit qu'elle a un gros grain de beauté près de la narine gauche (à droite sur la photo). (*WSE*, p. 75)

Elles contiennent aussi plusieurs suppositions de toutes sortes : « Le manteau est peut-être le même que celui qu'elle porte sur le photo prise au bois de Vincennes, à en juger par le bouton [...] (*WSE*, p. 78) ». Si certaines déductions du narrateur paraissent évidentes, comme celle concernant le veuvage de la mère (« Le sac, les gants, les bas et les chaussures à lacets sont noirs. Ma mère est veuve (*WSE*, p. 78) »), d'autres semblent hautement hypothétiques : « Ma mère sourit en découvrant ses dents, sourire un peu niais qui ne lui est pas habituel, mais qui répond sans doute à la demande du photographe (*WSE*, p. 74) ». Ces hypothèses sont incluses malgré leur caractère incertain, ce qui laisse l'impression que le narrateur essaie de tirer tous les fils, de suivre toutes les pistes qui pourraient le mener vers les siens : « À l'extrême droite, il y a quelque chose qui est peut-être le manteau de celui qui est en train de prendre la photo (mon père ?) (*WSE*, p. 75) ». Il fait beaucoup avec peu, tirant le maximum du moindre détail, même quand celui-ci paraît inutile, incapable d'illustrer efficacement l'existence de la mère, comme c'est le cas des trois mentions figurant à l'endos d'une des photographies :

[...] la première, à moitié découpée (car j'ai un jour, stupidement, émargé totalement la plupart de ces photographies), est de la main d'Esther et peut se lire : Vincennes, 1939; la seconde, de ma main, au crayon bille bleu, indique : 1939; la troisième, au crayon noir, écriture inconnue, peut vouloir dire « 22 » (le plus vraisemblable étant qu'il s'agit d'une inscription du photographe qui la développa). (*WSE*, p. 74)

À quoi peut bien servir la précision de la couleur de l'encre employée ou d'un numéro n'ayant « vraisemblablement » eu de valeur pratique que pour le photographe ? Ces détails ne sont nullement significatifs, mais ils accèdent pourtant

au statut de reliques. La moindre inscription reçoit l'attention qu'un sujet en deuil accorde habituellement à des lettres personnelles, à un testament : « Il y a écrit derrière " Parc Montsouris 19(40) ". L'écriture mélange des majuscules et des minuscules : c'est peut-être celle de ma mère, et ce serait alors le seul exemple que j'aurais de son écriture (je n'en ai aucun de celle de mon père) (*WSE*, p. 78) ». La rareté du reste lui confère une importance, c'est ainsi qu'une vulgaire carte de correspondance expédiée par la mère devient « l'ultime témoignage (*WSE*, p. 36) ». Dans le souci d'exhaustivité du narrateur, on peut certes voir une rigueur à laquelle se contraindrait un chercheur. Toutefois, dans cette profusion de détails, nous voyons surtout une satisfaction irrésistible, une tentation à laquelle le narrateur Georges cède, celle d'essayer, d'une part, de combler le vide du souvenir de la mère, d'autre part, de convaincre le lecteur de l'échec d'une pareille entreprise.

Cette double satisfaction connaît une apogée au chapitre huit, alors que le narrateur Georges fait intervenir le texte qu'il a écrit à propos de ses parents quinze ans plus tôt. Ce texte nous donne un aperçu de la nature des « [...] relations imaginaires assez extraordinaires qu'[il] entreten[t] régulièrement à certaine époque de [s]a brève existence avec [s]a branche maternelle (*WSE*, p. 50) ». En effet, au début de la vingtaine, Georges a reconstitué le passé de sa mère²⁹⁷ à partir de ce qui lui semblait le plus probable, c'est-à-dire le sort commun, celui de la masse dont elle était issue :

[...] je suppose que l'enfance de ma mère fut sordide et sans histoire. Née en 1913, elle ne put faire autrement que de grandir dans la guerre. Puis elle était juive et pauvre. Sans doute l'affubla-t-on des hardes que six enfants avant elle avaient portées, sans doute la délaissa-t-on vite au profit du souci de mettre le couvert, d'éplucher les légumes, de faire la vaisselle. (*WSE*, p. 50)

²⁹⁷ Ce texte se penche d'abord sur l'histoire du père, nous y viendrons un peu plus loin. Pour les besoins de l'analyse, nous traitons séparément les représentations du père et de la mère et priorisons cette dernière.

Cette histoire « supposée » est donc celle d'une collectivité plus qu'une histoire personnelle. Le narrateur habille cette trame de fond offerte par le contexte socio-économique, il brode un décor dans lequel il insère un personnage :

Il me semble voir, lorsque je pense à elle, une rue tortueuse du ghetto, avec une lumière blafarde, de la neige peut-être, des échoppes misérables et mal éclairées, devant lesquelles stagnent d'interminables queues. Et ma mère là-dedans, petite chose de rien du tout, haute comme trois pommes, enveloppée quatre fois dans un châle tricoté, traînant derrière elle un cabas tout noir qui fait deux fois son poids. (WSE, p. 50)

De l'être perdu, le sujet en deuil fait un personnage de roman, ou plutôt de conte pour enfant, puisque la note ajoutée au présent de l'écriture indique *La petite fille aux allumettes* d'Andersen parmi les sources possibles de ce qu'il qualifie maintenant de « fabulation (WSE, p. 60) ». Cosette des *Misérables* et le Petit Poucet figurent également parmi les personnages ayant pu servir de modèle à la Cyrla enfant de ce récit enchâssé. Cette représentation de la mère est donc clairement posée comme une construction fantasmatique. Celle-ci peut correspondre ou non à la réalité, ce qui rend cette représentation arbitraire : « L'image que j'ai d'elle, arbitraire et schématique, me convient; elle lui ressemble, elle la définit, pour moi, presque parfaitement (WSE, p. 51) ». La réalité peut avoir été autre. D'ailleurs, un peu plus loin, l'une des notes du narrateur précise que « [c]es détails, comme la plupart de ceux qui précèdent, sont donnés complètement au hasard (WSE, p. 61) ». Ces notes ajoutées quinze ans plus tard occupent plus de place dans *W ou le souvenir d'enfance* que le texte qu'elles commentent, et déconstruisent la représentation de la mère plus qu'ils ne la complètent. Elles permettent certes de répondre à quelques questions soulevées dans ce récit :

22. Ma mère apprit, en France, à écrire le français, mais elle faisait beaucoup de fautes; pendant la guerre, ma cousine Bianca lui donna quelques leçons.

23. En fait, ma mère est arrivée à Paris, avec sa famille, alors qu'elle était toute petite, c'est-à-dire sans doute immédiatement après la fin de la Première Guerre mondiale. (WSE, p. 60-61)

Mais elles servent surtout à corriger des erreurs, à relativiser des assertions et à destituer le récit de sa crédibilité en insistant sur son statut de « fabulation ». Nous dirons même que ces notes épaississent le mystère entourant la mère, puisque la toute

dernière note creuse la question de sa perte, plus particulièrement de son arrestation à Paris : pourquoi n'avait-elle pas fui ? pourquoi n'avait-elle pas essayé de se cacher ? comment la mère avait-t-elle pu croire être hors de danger ?

Il existait effectivement un certain nombre de décrets français censés protéger certaines catégories de personnes : veuves de guerre, vieillards, etc. J'ai eu beaucoup de mal à comprendre comment ma mère et tant d'autres avec elle ont pu un seul instant y croire. (WSE, p. 61)

Les éléments ajoutés à l'histoire, tout comme les corrections de noms propres, n'expliquent pas pourquoi la mère n'a pas, selon ce que l'on sait, tout tenté pour rejoindre son enfant, pour rester en vie. La juxtaposition des deux énonciations (séparées dans le temps) ne permet pas de mieux cerner le personnage, d'élaborer de façon convaincante le monde intérieur de la mère. Au moment d'imaginer ce qu'ont pu être les pensées intimes de la mère, le narrateur paraît abdiquer²⁹⁸, puis il avance à tâtons, soulignant son hésitation :

Je ne vois pas ma mère vieillir. Les années passent pourtant; je ne sais comment elle grandit; je ne sais ni ce qu'elle découvre ni ce qu'elle pense. [...] Il n'y eut dans la vie de ma mère qu'un seul événement : un jour elle sut qu'elle allait partir pour Paris. Je crois qu'elle rêva. Elle alla chercher, quelque part, un atlas, une carte, une image, elle vit la tour Eiffel ou l'Arc de triomphe. Elle pensa peut-être à des tas de choses : sans doute pas aux toilettes ou aux bals, mais peut-être au climat doux, à la tranquillité, au bonheur. (WSE, p. 51) Nous soulignons.

Cette représentation de l'être perdu est donc posée comme étant inefficace, dans sa vérité factuelle comme dans son caractère fictionnel : que les détails ajoutés soient vrais ou faux ne change rien au fait que le travail d'écriture présenté au chapitre huit ne trouve pas d'issue à la répétition, ce que constate le narrateur Georges au présent de l'écriture.

[...] quelle que soit la précision des détails vrais ou faux que je pourrais ajouter, l'ironie, l'émotion, la sécheresse ou la passion dont je pourrais les enrober, les fantasme auxquels je pourrais donner libre cours, les fabulations que je pourrais développer, quels que soient, aussi, les progrès que j'ai pu faire depuis quinze ans dans l'exercice de l'écriture, il me semble que je ne parviendrai qu'à un ressassement sans issue. (WSE, p. 62)

²⁹⁸ Le seul endroit du texte où le narrateur Georges affirme ce que fut la pensée de sa mère, c'est concernant le fait qu'elle n'ait pas fui, ne se soit pas cachée : « Elle n'en fit rien. Elle pensait que son titre de veuve de guerre lui éviterait tout ennui (WSE, p. 53) ». Nous y reviendrons au chapitre IV.

Si nous pouvons dire que *W ou le souvenir d'enfance* pose cette représentation de la mère comme étant insatisfaisante, ce n'est pas tant parce que notre lecture dégage les lacunes du texte écrit quinze ans plus tôt et cerne une impuissance chez le narrateur à combler toutes ces lacunes, que parce que le narrateur lui-même désigne au lecteur ces manques, cet échec. Le texte repris dans le chapitre huit aurait pu demeurer parmi les manuscrits et avant-textes, parmi les ébauches abandonnées en cours de route, mais il a été inclus malgré les erreurs et les nombreuses extrapolations qu'il contient. Il est cité et longuement commenté malgré, ou plutôt, parce qu'il paraît rater ce qu'il vise. Le recours à l'imagination est mis en scène dans ce chapitre de telle façon qu'il apparaisse vain. L'intervention du conte ne vient pas charger l'image de l'autre, au contraire, elle pointe un vide, un blanc : « [...] ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes (WSE, p. 63) ». Ce « blanc » dans l'histoire, Perec lui donne une place, le laisse se déployer dans le texte, et ce, de plusieurs façons.

Tout d'abord, *W ou le souvenir d'enfance* ne contient pas de lettre de la mère, authentique ou non, comme c'est le cas chez Kiš (*Sablier*) et Duras (*Un barrage contre le Pacifique*), son discours n'est pas rapporté dans un dialogue ou sous forme de monologue intérieur, et nous avons vu que le narrateur hésite à se prononcer sur les pensées de la mère. Quand il s'agit de donner une représentation d'un proche disparu, jamais Perec ne se permet de focalisation interne comme le font Duras et Kiš. Ensuite, il y a ce « (...) (WSE, p. 89) », ce trou dans l'histoire, ce chapitre absent au milieu du livre, qui est suivi de la *disparition* de la mère en seconde partie. C'est-à-dire que la seconde moitié des chapitres du narrateur Georges ne contient plus de souvenirs de la mère, même douteux. La mère n'est évoquée qu'au conditionnel, dans un regret : « Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner (WSE, p. 99) », et alors qu'il est question de ce que certaines ont dû penser de son absence : Esther et la grand-mère auraient songé à quitter la France

« persuadées sans doute que ma mère ne reviendrait jamais (WSE, p. 164) » ; deux occurrences seulement en treize chapitres, ce que Philippe Lejeune a qualifié de forclusion : « [...] la forclusion de tout discours sur la mère dans les souvenirs d'enfance de la seconde partie²⁹⁹ ». On peut certes retracer dans ces fragments des allusions à la mère, une certaine présence du maternel, telle l'importance que l'enfant accorde à une image de la Vierge : « [...] une sorte d'image en relief de la Vierge à l'enfant encadrée de dorures que, pendant tout l'après-midi, dispensé d'étudier, assis au fond de la classe, je contemplai dévotement et que j'accrochai le soir au-dessus de mon lit (WSE, p. 130-131) ». On peut observer des déplacements, ces souvenirs-écrans que nous suggère le narrateur, mais il demeure que, d'une part, la poursuite d'une vérité factuelle par le biais du souvenir ou du témoignage semble avoir été abandonnée, d'autre part, les faits concernant la prise de conscience de la perte de la mère sont omis. Les fragments de souvenirs de la seconde partie portent sur les années de guerre, la Libération et le retour à Paris, or on n'y trouve nulle mention du contexte dans lequel Georges et ses tantes ont appris l'existence des camps de concentration. On ne sait si les tantes sont allées au devant des survivants de retour d'Allemagne, si Georges a longtemps attendu, longtemps espéré. Le narrateur dit à la fin d'un chapitre : « Plus tard, je suis allé avec ma tante voir une exposition sur les camps de concentration (WSE, p. 215) ». Plus tard, oui, mais quand, après quelle nouvelle, quel incident ? Le texte ne permet pas de situer la perte dans son incidence, il ne s'aventure pas à élaborer une représentation (même inadéquate) du choc et ne donne à voir, dans ces chapitres, que l'événement tel que saisi par l'adulte, dans l'après-coup. Comme le dit Philippe Lejeune, le lecteur ne peut qu'imaginer ce qu'a vécu l'enfant à partir des faits généraux énumérés par l'adulte en première partie.

Aucun des souvenirs de la période Villard-de-Lans n'a pour thème les rapports avec la mère (les nouvelles qu'on reçoit, ou qu'on ne reçoit pas). De même, au moment de la Libération, puis du retour à Paris en 1945, aucun souvenir n'a trait au sort de la mère, à la manière dont l'enfant l'a appris, ou deviné. Les faits avaient été dits dans la première partie [...], tels que l'adulte pouvait les reconstituer. Reste à imaginer comment l'enfant les a appris.³⁰⁰

²⁹⁹ Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, p. 63.

³⁰⁰ *Ibid.* p. 64.

Nous pouvons imaginer comment l'enfant a réagi à l'absence prolongée de sa mère à partir de certains fragments des souvenirs, notamment le fameux passage où le narrateur Georges emploie le « on » pour se désigner : « On ne demandait rien, on ne savait pas très bien ce qu'il aurait fallu demander, on devait avoir un peu peur de la réponse que l'on aurait obtenue si l'on s'était avisé de demander quelque chose. On ne posait aucune question (WSE, p. 98) ». Cependant, quand il s'agit de cerner comment l'enfant grandissant s'est peu à peu représenté ce qui lui était arrivé, le livre nous offre un matériau de premier ordre : les chapitres issus du feuilleton *W* dont la rédaction découle du surgissement d'un souvenir d'enfance (ou plutôt de la sortie de l'enfance).

À treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait « W » et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance. En dehors du titre brusquement restitué, je n'avais pratiquement aucun souvenir de W. Tout ce que j'en savais tient en moins de deux lignes : la vie d'une société exclusivement préoccupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu. (WSE, p. 17-18)

Dans sa lettre à Maurice Nadeau, Georges Perec place l'origine de ce récit dans le cadre de sa psychothérapie avec Françoise Dolto :

Le troisième livre est un roman d'aventures. Il est né d'un souvenir d'enfance; ou plutôt d'un fantasme que j'ai abondamment développé, vers douze-treize ans, au cours de ma première psychothérapie. Je l'avais complètement oublié; il m'est revenu, un soir, à Venise, en septembre 1967, où j'étais passablement saoul; mais l'idée d'en tirer un roman ne m'est venue que beaucoup plus tard.³⁰¹

Le narrateur Georges dit que *W* est « une histoire » de son enfance, Perec va plus loin en suggérant que *W* lui permet de raconter son enfance : « [...] je sais que j'ai beaucoup raconté W (par la parole ou le dessin) et que je peux, aujourd'hui, racontant W, raconter mon enfance³⁰² ». Nous allons observer comment cette fiction tient lieu de souvenir d'enfance et, pourrait-on dire, du souvenir de la mère, en commençant par le plus évident : les personnages de mère dans le récit de Gaspard Winckler. Nous

³⁰¹ Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau » in *Je suis né*, p. 61.

³⁰² *Ibid.*, p. 62.

l'avons dit, la maternité sur l'île W est marquée par la violence : viol collectif, enfants sacrifiés, bébés séparés de leurs mères après quelques mois. Or, dès l'ouverture, bien avant que le récit ne se lance dans la description de cette société olympique, le texte pose un lien entre la mère et la mort : « *J'allais trouver mon patron; je lui dis que ma mère était morte et qu'il me fallait aller l'enterrer à D., en Bavière (WSE, p. 23)* ». Impossible d'ailleurs de déterminer si cette mère est morte ou vivante, puisque le faux Gaspard Winckler (l'adulte) ne la mentionne nulle part dans sa petite biographie : « Mon père possédait une petite exploitation agricole. Il mourut des suites d'une blessure, alors que j'allais avoir six ans. [...] L'un des deux voisins de mon père s'offrit à m'adopter [...] (WSE, p. 15) ». En ce qui concerne la mère du vrai Gaspard Winckler (l'enfant), on sait qu'elle est morte, on sait même que sa mort fut lente et douloureuse : « *Mais la mort la plus horrible fut celle de Caecilia; elle ne mourut pas sur le coup, comme les autres, mais, les reins brisés par une malle qui, insuffisamment arrimée, avait été arrachée de son logement lors de la collision [...]* (WSE, p. 84) », cependant cette mort est aussi entourée de mystère, puisque l'on ignore si Caecilia fit naufrage après avoir abandonné son enfant ou après que celui-ci l'a abandonnée, si elle choisit ou non sa solitude. La mère de Perec se faisait appeler Cécile et le narrateur Georges doit à ce prénom « d'avoir pour ainsi dire toujours su que sainte Cécile est la patronne des musiciennes [...] (WSE, p. 59) ». Or, Otto Apfelstahl a indiqué à Gaspard Winckler que la mère de l'enfant Gaspard était une musicienne reconnue : « *Sa mère, Caecilia, était une cantatrice autrichienne, mondialement connue, qui s'était réfugiée en Suisse pendant la guerre* (WSE, p. 40) ». Le destin de Cyrila Perec et celui de la cantatrice semblent se refléchir l'un l'autre, puisqu'un des rares détails contenus dans le souvenir de Georges de sa visite à l'exposition sur les camps nazis (« Je me souviens des photos montrant les murs des fours lacérés par les ongles des gazés [...] (WSE, p. 215) ») se retrouve dans la description de la mort de Caecilia Winckler :

[...] elle tenta, pendant plusieurs heures sans doute, d'atteindre, puis d'ouvrir la porte de sa cabine; lorsque les sauveteurs chiliens la découvrirent, son cœur avait à peine cessé de battre et ses ongles en sang avaient profondément entaillé la porte de chêne. (WSE, p. 84)

Tout comme celui de la mère, le souvenir du père contient une grande part de fantasme. Le narrateur Georges dit conserver de son père un souvenir « évidemment fabulé » :

Son énoncé le plus simple serait : mon père rentre de son travail; il me donne une clé. Dans une variante, la clé est en or; dans une autre encore, je suis sur le pot quand mon père rentre de son travail; dans une autre enfin, mon père me donne une pièce, j'avale la pièce, on s'affole, on la retrouve le lendemain dans mes selles. (WSE, p. 27)

Ce souvenir comporte sans doute un fantasme reporté après coup. Ce peut être un souvenir-écran, tout comme l'est sûrement le souvenir de l'illustré acheté par la mère à la gare de Lyon. Concernant des souvenirs de la petite enfance, cela n'a rien d'étonnant. Ce qui est surprenant, c'est l'équivalence entre l'unique souvenir du père et celui de la mère : les mêmes variantes, le même caractère douteux, l'absence de description du parent, alors que la mère a été auprès de l'enfant deux années de plus. Georges avait quatre ans à la mort du père, il en avait six quand la mère disparut : on peut s'étonner qu'il n'y ait pas plus de souvenirs de la mère et que celle-ci ne soit pas davantage présente, dans le souvenir de la gare de Lyon, que ne l'est le père dans le souvenir de la clé d'or. Le texte nous fournit une explication possible, la mémoire a bénéficié de matériaux plus nombreux et plus variés pour élaborer le souvenir du père : « J'ai sur mon père beaucoup plus de renseignements que sur ma mère parce que je fus adopté par ma tante paternelle (WSE, p. 46) ». Grâce à cette proximité des survivants de la famille de son père, Georges a accès à des données fiables, à un contenu tangible. Cela se traduit par le ton affirmatif que l'on trouve dans la partie du chapitre huit qui porte sur le père; dans le texte datant de quinze ans : « Mon père fut militaire pendant très peu de temps. [...] Il fut un peu coiffeur, il fut fondeur et mouleur [...] (WSE, p. 46) », mais surtout dans les notes ajoutées :

Mon père est venu en France en 1926, quelques mois avant ses parents David et Rose (Rozja). Il avait été auparavant mis en apprentissage chez un chapelier de Varsovie. Sa sœur aînée, Esther (qui depuis m'a adopté), était déjà à Paris depuis cinq ans et il a vécu chez elle, rue Lamartine, pendant quelque temps, apprenant, avec, paraît-il, une grande facilité, le français. (WSE, p. 54)

Cette histoire n'a rien d'un conte d'Andersen et le personnage qu'elle construit ne semble pas issu des *Misérables*. Le narrateur se permet des suppositions concernant le passé du père, comme il le fait avec celui de la mère, seulement on sent plus de conviction dans les formulations employées (« ce qui est sûr », « il est à peu près certain », « il n'est pas impossible (WSE, p. 53) »), comme si la proposition se situait plus près de la certitude que du doute. De plus, quand il s'agit du père, les notes ne font pas que souligner la présence d'un contenu douteux, creusant davantage l'énigme, elles complètent l'information et rétablissent les faits, du moins le prétendent; par exemple, concernant la description d'une photographie :

1. Non, précisément, la capote de mon père ne descend pas très bas : elle arrive aux genoux; de plus, les pans sont relevés à mi-cuisse. On en peut donc pas dire que l'on « devine » les bandes molletières : on les voit entièrement et l'on découvre une grande partie du pantalon. (WSE, p. 53)

De toute évidence, Georges ne dit pas tout ce qu'il sait de son père, il n'inclut pas toutes les données disponibles. Il ne précise ni la date, ni le lieu de naissance du père et ne mentionne que peu de choses sur l'enfance du père, alors qu'il est clair qu'il possède des connaissances sur le sujet : « Je sais où il naquit, je saurais à la rigueur le décrire, je sais comment il fut élevé; je connais certains traits de son caractère (WSE, p. 46-47) ». À la fin du chapitre, le narrateur fait allusion à un autre texte qu'il aurait écrit sur son père, or ce texte n'est nullement cité³⁰³, comme si le désir d'une énumération exhaustive se faisait moins sentir alors que les données sont disponibles en abondance, que les témoignages s'accumulent et se recoupent, comme si les

³⁰³ L'Association Georges Perec a récupéré un carnet (« Le petit carnet noir ») dans lequel se trouve une série de notes et quelques fragments de texte suivis. En date du 19 septembre 1970, Perec écrit sur la vie de son père, ce qu'il en sait, ce qu'il ignore. Ce texte est reproduit en annexe dans les *Cahiers Georges Perec*, n° 2, 1988, p. 166-169. David Bellos remarque que ce texte est « plus digressif » que celui figurant en caractères gras dans *W ou le souvenir d'enfance*, en cela, notamment, qu'il « se transforme progressivement en un parallèle entre son père et Franz Kafka [...] », in David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, p. 477.

détails du récit sur le père perdaient de l'importance du fait qu'ils appartiennent à une histoire connue, en grande partie vérifiable.

Le fantasme intervient certes, malgré cette tangibilité du matériau, dans la mise en récit de l'histoire du père. Georges a longtemps cru que la photographie du père en habit militaire avait été prise lors d'une permission au bois de Vincennes, ce que rien ne permet d'affirmer, nous dit-il dans une note (*WSE*, p. 53). Croire cela lui a permis de réunir sa mère, son père et lui-même au même endroit, puisque la photo de la mère avec Georges enfant a été prise au bois de Vincennes. Le nom du père a aussi été l'objet de fabulation. Georges a cru « pendant de très nombreuses années » que son père s'appelait André (*WSE*, p. 55). Il se livre, dans une note, à une longue explication autour des origines de son nom de famille et de sa transformation de Peretz en Perec.

Un employé d'état civil qui entend en russe et écrit en polonais entendra, m'a-t-on expliqué, Peretz et écrira Perec. Il n'est pas impossible que ce soit le contraire : selon ma tante, ce sont les Russes qui auraient écrit « tz » et les Polonais qui auraient écrit « c ». (*WSE*, p. 56-57)

Le narrateur qualifie tout ce travail autour de ce nom transmis par le père d'« élaboration fantasmatique (*WSE*, p. 57) ». Il nous démontre également comment le fait que le père ait été soldat a fortement impressionné son imagination d'enfant : « Mon père fut militaire pendant très peu de temps. Pourtant quand je pense à lui c'est toujours à un soldat que je pense (*WSE*, p. 46) ». La photo du père en uniforme est restée au chevet de son lit pendant des années et l'enfant a développé une passion pour les soldats de plomb, pour un modèle en particulier:

Un jour même, voyant en vitrine un soldat accroupi porteur d'un téléphone de campagne, je me souvins que mon père était dans les transmissions et ce soldat, acheté dès le lendemain, devint le centre habituel des opérations stratégiques ou tactiques que j'entreprenais avec ma petite armée. (*WSE*, p. 48)

Dans une note (*WSE*, p. 57), le narrateur précise n'avoir reçu aucune confirmation sur le fait que le père assumait cette responsabilité dans l'armée : l'enfant aurait imaginé son père dans les transmissions. Plus encore que le rôle joué par le père durant les

batailles, les circonstances de sa mort furent à l'origine de nombreuses rêveries : « J'imaginai pour mon père plusieurs morts glorieuses. La plus belle était qu'il avait été fauché par un tir de mitrailleuses alors qu'estafette il portait au général Huntelle le message de la victoire (WSE, p. 48) ». Cette mort, à la fois héroïque et ironique, rappelle celle de d'Artagnan, « emporté par un boulet au siège de Maestricht alors qu'il vient d'être nommé maréchal (WSE, p. 196) », que le petit Georges aimait se faire relater.

Ainsi, le fils dote son père d'un prénom français qu'il trouve « sympathique », le place auprès de sa mère au bois de Vincennes, le rend responsable des transmissions (ou plutôt de la transmission) et fait de sa mort une scène de roman d'aventures. Cependant, il apparaît que, contrairement à l'enfance imaginée de la mère, les scénarios visant le père se heurtent rapidement aux faits établis : « J'étais un peu bête. Mon père était mort d'une mort idiote et lente. C'était le lendemain de l'armistice. Il s'était trouvé sur le chemin d'un obus perdu. L'hôpital était comble (WSE, p. 48) ». Un document officiel permet au narrateur de connaître les détails concrets d'une mort qui en soi n'a rien eu d'héroïque :

Ou plutôt, très exactement le jour même, le 16 juin 1940, à l'aube. Mon père fut fait prisonnier alors qu'il avait été blessé au ventre par un tir de mitrailleuses ou par un éclat d'obus. Un officier allemand accrocha sur son uniforme une étiquette portant la mention « À opérer d'urgence » et il fut transporté dans l'église de Nogent-sur-Seine, dans l'aube, à une centaine de kilomètres de Paris; l'église avait été transformée en hôpital pour les prisonniers de guerre; mais elle était bondée et il n'y avait sur place qu'un seul infirmier. Mon père perdit tout son sang et mourut pour la France avant d'avoir été opéré. Messieurs Julien Baude, contrôleur principal des Contributions indirectes, âgé de trente-neuf ans, domicilié à Nogent-sur-Seine, avenue Jean-Casimir-Perier, n°13, et René Edmond Charles Gallée, maire de ladite ville, dressèrent l'acte de décès le même jour à neuf heures. Mon père aurait eu trente et un ans trois jours plus tard. (WSE, p. 57-58)

La présence de cette vérité factuelle semble empêcher le fantasme de se déployer³⁰⁴, d'atteindre une construction élaborée telle que la représentation de la mère dans *W ou*

³⁰⁴ Nous parlons du fantasme qui consiste à se représenter le père en héros militaire, car il serait faux de dire que ce récit de la mort du père ne répond à aucun désir inconscient : « Les 15 et 16 juin furent les derniers jours de la résistance militaire française à l'avance des troupes allemandes, mais il n'est pas exact de dire que le 16 juin fut le dernier jour des hostilités [...] Les tirs et bombardements

le souvenir d'enfance, comme si la disponibilité des données vérifiables sur le père rendait moins nécessaire, moins désirable le recours à l'imagination³⁰⁵.

Que le parent qui a été le plus connu de l'enfant soit celui pour lequel l'adulte doive le plus inventer s'explique d'une part par le manque de renseignements sur la mère, d'autre part par les circonstances entourant sa mort. Alors que le père a été tué à la guerre, la mère est *disparue*. On sait que Perec a conservé le document officiel délivré en août 1947, soit quatre ans et demi après l'arrestation de sa mère, attestant sa déportation le 11 février 1943 « en direction d'Auschwitz »³⁰⁶. L'administration française utilisait l'expression « Acte de disparition » pour ces certificats où était reconnu qu'un individu avait été vu vivant pour la dernière fois en France, et non que celui-ci était décédé. Cyrla Perec ne fut déclarée morte qu'une dizaine d'années plus tard, soit le 13 octobre 1958. Ce décret officiel affirme que la mère de Perec est morte le 11 février 1943 à Drancy, ce qui correspond à la date et au lieu du jour de sa déportation, et non nécessairement au jour de sa mort. On suppose qu'elle a dû mourir gazée à Auschwitz en février 1943, mais rien ne permet de le confirmer.

À mesure que les témoignages des survivants des camps se répandaient dans Paris, la famille devait craindre le pire, mais ni les tantes de Perec, ni Perec lui-même ne pouvaient être sûrs que Cyrla ne reviendrait jamais; ils savaient sans savoir, d'après les témoignages recueillis par David Bellos :

durèrent encore plusieurs jours, et des centaines de soldats et de civils allaient encore disparaître avant la signature de l'armistice, le 22 juin. L'erreur commise par Perec écrivant sur la mort de son père a pour effet de faire de cette dernière une ironie absurde, une mort inutile, comme si, en attendant quelques heures de plus, Izie aurait pu s'en tirer indemne », in David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, p. 68.

³⁰⁵ Ou du moins Perec a-t-il choisi de ne pas s'y abandonner complètement dans ce livre. Il fait moins de digressions dans *W ou le souvenir d'enfance* et ouvre moins de possibilités sur le père qu'il ne le fait dans son petit carnet noir. Il ne développe pas, notamment, l'association entre son père et Franz Kafka, amorcée en 1970 : « Isie Perec et Franz Kafka sont 2 Juifs d'Europe Centrale; ils sont à peu près du même âge. Franz Kafka était sans doute mieux habillé. C'est une même expression de la bouche, un même sourire, un même regard », in « Annexe : Le petit carnet noir », *Cahiers Georges Perec*, n° 2, p. 169.

³⁰⁶ Le document est reproduit dans David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, Figure 12.

Le jeune garçon savait que sa mère était morte. Pourtant Esther ne le prit jamais à part, ou en promenade, pour trouver le moyen de lui dire : Écoute, voilà ce qui s'est passé. Il n'y eut ni cérémonie ni lieu pour énoncer à voix haute à l'enfant le grand vide présent dans sa vie.³⁰⁷

Perec ne sut jamais précisément quand ni où (dans le train, en tentant de s'évader, à l'arrivée au camp, après quelques jours) sa mère a succombé. Le corps ne fut pas rendu à la famille, ni ce que la mère portait, les vêtements, les bijoux : il n'y eut pas de restes, donc pas de tombe, pas de monument autre que cette gare de Lyon où l'enfant vit sa mère pour la dernière fois³⁰⁸. Dans le cas du père, au contraire, le corps fut retrouvé, identifié et enterré en un endroit précis marqué d'une croix portant son nom. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, le narrateur Georges raconte avoir éprouvé des sentiments partagés lorsqu'il s'est rendu sur la tombe de son père, un sentiment d'obligation, d'ennui et d'indifférence, mais aussi, « en dessous », autre chose qu'il a qualifié de « sérénité » :

[...] et en dessous, quelque chose comme une sérénité secrète liée à l'ancrage dans l'espace, à l'encrage sur la croix, de cette mort qui cessait enfin d'être abstraite (ton père *est* mort, ou à l'école, quand à la rentrée d'octobre on remplissait les petites fiches pour les professeurs qui ne vous connaissaient pas : profession du père : décédé), comme si la découverte de ce minuscule espace de terre clôturait enfin cette mort que je n'avais jamais apprise, jamais éprouvée, jamais connue ni reconnue, mais qu'il m'avait fallu, pendant des années et des années, déduire hypocritement des chuchotis apitoyés et des baisers soupirants des dames. (WSE, p. 59)

Si la mort du père suscite moins le fantasme, c'est sans doute parce qu'elle est plus représentable. Elle peut facilement être mise en récit, avec les détails concrets (blessure au ventre, capture, perte de sang), avec les noms propres (celui de l'église transformée en hôpital, ceux des fonctionnaires). La mort du père est cernée, clôturée par des inscriptions, par des mots, des noms, dont ceux que le fils découvre sur sa tombe : « [...] des mots PEREC ICEK JUDKO suivis d'un numéro matricule, inscrits au pochoir sur la croix de bois, encore tout à fait lisibles [...] (WSE, p. 58) ». La perte de la mère n'a pas cet ancrage dans le réel, nulle inscription dans la matière, nulle concrétude. Perec a vu des soldats, il a lui-même fait son service militaire, enfant il a

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 112.

³⁰⁸ « En sortant de la gare, j'ai demandé comment s'appelait ce monument; on m'a répondu que ce n'était pas un monument, mais seulement la gare de Lyon », (WSE, p. 214).

joué avec ses soldats de plomb, a reproduit des batailles; mais comment peut-il se représenter la mort de sa mère alors qu'il n'a rien vu des camps, sinon quelques photos du camp de Maidanek, rien vu de l'extermination comme telle. Les survivants de la Shoah souffrent de l'absence de restes, de la disparition des corps, et il semble bien que le deuil soit encore plus difficile à faire pour certains survivants qui n'étaient pas prisonniers dans les camps.

Le statut du fantasme découle à l'évidence de la condition de « témoin » propre à Perec et aux enfants juifs, non pas rescapés des camps mais survivants parce que cachés et forcés, pour leur survie, d'« oublier » leur origine et leur histoire. Simone Weil disait récemment, lors des commémorations qui ont entouré le soixantième anniversaire de la « libération » d'Auschwitz, que l'avantage des rescapés sur les enfants cachés tenait au fait qu'ils avaient eux, les prisonniers des camps, pu « voir » la fumée monter des crématoires, et que cette fumée, malgré l'horreur, tenait encore lieu de sépulture. Les enfants cachés pendant la guerre n'ont quant à eux « rien » vu, et sont d'une certaine manière empêchés de témoigner, ne gardant pour toute « trace », outre le souvenir d'avoir dû oublier, qu'une absence à la place où devrait se trouver une tombe, une inscription.³⁰⁹

C'est pourquoi nous pensons que, chez Perec, le déploiement du fantasme tire sa source de l'impossibilité du témoignage. Perec ne peut témoigner du sort des siens sans recourir à cette fiction qu'est l'île W, puisque de la Shoah, il n'a rien vu.

Le principe de réalité peut difficilement s'imposer en l'absence du cadavre, en l'absence de traces concrètes de la mort de la personne (date, lieu, cause du décès) et de son existence (objets, vêtements, lettres, etc.). De plus, le travail de deuil implique un processus de retour vers ce qui a été perdu. Chaque souvenir, chaque représentation est mise sur le métier, surinvestie avant d'être abandonnée ou autrement associée. Le deuil exige que l'on puisse ressaisir ses souvenirs, or chez Perec, des six années passées en compagnie de la mère, il ne reste qu'un seul souvenir douteux dans lequel elle ne fait pas image. Ne pouvant se distancer de cette mort insaisissable, le sujet est alors plus susceptible de demeurer pris dans une compulsion mélancolique, de ne pas pouvoir accomplir le travail de deuil. Rappelons que, dans la mélancolie, l'objet de la perte est inconscient : toute tentative pour le localiser, le

³⁰⁹ Anne Éline Cliche, *Poétiques du Messie*, p. 263-264.

reconnaître afin de le désinvestir, se bute au manque de représentation, à une trouée dans l'imaginaire. C'est pourquoi la mort sans trace susciterait davantage le fantasme, l'invention, la création : faire son deuil d'une perte irreprésentable nécessiterait davantage de fictionnalisation. Le survivant peut tenter de se créer une représentation tenant lieu du souvenir manquant, tenter de se donner un objet conscient. Il peut aussi renoncer à représenter l'objet de la perte pour mettre en scène la perte elle-même. Il demeure que la mort sans trace semble engager l'écrivain dans un travail d'écriture plus élaboré que la mort datée et inscrite dans la pierre. La perte irreprésentable semble à l'origine de la reprise de l'écriture du souvenir, du moins en ce qui concerne Georges Perec.

Duras : une famille en blanc et noir

Chez Marguerite Duras, le deuil ne présente pas les mêmes aspects que chez Perec, et les enjeux de l'écriture s'en voient changés. Le père est enterré en 1921, en France, auprès de sa première femme alors que Marguerite, en Indochine, a sept ans, et le plus jeune des frères meurt en Indochine en 1942, alors qu'elle est rentrée en France et ne peut récupérer son corps. Ces deux morts ont un caractère imprévisible et présentent un rapport problématique aux restes : le cadavre du petit frère *disparaît* dans une fosse commune et celui du père repose dans un autre pays, auprès d'une autre famille. Pourtant, comme matériau autobiographique, le père et le jeune frère ne paraissent pas se prêter au déploiement du fantasme dans l'élaboration d'un personnage³¹⁰, pas aussi bien que la mère morte de vieillesse en 1957, à quelques heures de route d'une Duras adulte, ou que le grand frère qui meurt une quinzaine d'années après la mère et est enterré auprès d'elle. C'est que justement, chez Duras, ce n'est pas tant la perte d'un parent qui insiste de son non-sens, qui confronte le sujet à un manque de représentation, qui fait trauma donc : ses proches meurent de

³¹⁰ Paulo et le père mort sont, bien sûr, des objets privilégiés du fantasme, mais leur représentation dans les textes à l'étude ne donne pas lieu à autant de variation, à autant de différences significatives que la représentation de la mère ou du grand frère.

maladie, dans leur lit. Et s'il y a bien une enquête à la base du cycle romanesque de Duras, cette quête de vérité n'est pas centrée sur les circonstances entourant des morts tragiques liées à des événements historiques, comme chez Kiš et Perec, mais sur les causes d'un abandon généralisé qu'elle a vécu au sein de sa famille : le père quitte les siens pour aller mourir auprès des enfants de son premier mariage, la mère, dans sa folie, *s'absente* de ses enfants, puis laisse sa fille seule en France, et le petit frère rompt le contact et la laisse dix ans sans nouvelles (sinon une lettre impersonnelle). Il semble que ce soit cet abandon³¹¹ qui rende le deuil difficile dans la mesure où il se heurte à l'insaisissable : l'absence de réponse satisfaisante semble motiver la reprise du souvenir et le recours à l'invention.

En tant que personnage, le père disparaît au cours du cycle romanesque, à partir d'*Un barrage contre le Pacifique*. Et même lorsqu'il est présent, dans les deux premiers romans, son rôle dans l'histoire demeure très secondaire, son impact sur les autres personnages est minime. Dans *Les impudents*, le père biologique de Maud et de son grand frère Jacques est vraisemblablement mort. Tout ce que l'on apprend de ce premier mari de la mère est qu'il remplissait les fonctions de receveur des Finances (*IMP*, p. 17). Le second mari, M. Taneran, s'est laissé ruiner par le fils aîné de son épouse et vit résigné, à l'écart des autres, évitant les conflits : « Le dîner fut rapide. Taneran ne demandait qu'à se retirer chez lui (*IMP*, p. 18) ». C'est un homme maigre et voûté, avec « des yeux abattus dans une figure creusée de rides (*IMP*, p. 16) », un poltron, pense Maud, qui se laisse tyranniser et profite de son emploi pour fuir la maison. Non seulement ce père n'est pas le chef de la famille, mais il n'en fait pas vraiment partie : « [...] Taneran n'était pas des leurs [...] (*IMP*, p. 40) ». D'ailleurs, quand la famille part vivre à Uderan, dans la vallée de la Dordogne, le

³¹¹ Il apparaît significatif que cet abandon soit désigné comme tel dès le tout premier texte publié par Marguerite Duras, qu'il y soit clairement énoncé : « Sa mère avait déjà choisi de la quitter, et la séparation était accomplie dans son cœur. [...] Si Jacques n'avait pas existé, peut-être sa mère l'eût-elle gardée. De toute façon elle ne l'aurait pas abandonnée si vite avec cette espèce de soulagement inconscient (*IMP*, p. 224) ».

père reste seul derrière, à Paris. On ne le reverra qu'à la toute fin du livre. À Uderan, Maud et les siens sont hébergés par une famille également dominée par une mère prête à tout pour le bonheur de son fils. La description du père de ce garçon rappelle irrésistiblement celle de Taneran : « Le père Pecresse, lui, trouvait son bonheur dans le travail. Il était à l'égard des deux siens d'une discrétion exemplaire, faite à la fois d'indifférence, du souci de sa paix et d'une indicible lâcheté (*IMP*, p. 48) ». Dans *La vie tranquille*, le père est davantage présent. Il est un membre à part entière de la famille, il forme un couple avec la mère, ce sont « les parents ». Ce père a déjà été prospère et respecté, mais a tout perdu à cause du frère de la mère dont la conduite condamne la famille à la ruine et l'opprobre.

Il était devenu en une soirée un bourgmestre déchu, plus que déshonoré, qui ne ferait plus de discours dans le salon de la mairie, qui ne porterait plus l'écharpe de sa ville, qui ne serait plus salué dans les rues. Un homme bon à partir ailleurs. Cette petite fille lui restait encore comme lui restaient ses bras, des années à vivre. (*VIE*, p. 39)

Ce père semble moins usé que les pères des *Impudents*. Il a le teint rouge et les yeux bleus, des cheveux blancs mais drus (*VIE*, p. 71), et Françoise le décrit comme un homme bon (*VIE*, p. 126). Mais il reste que ce père est âgé, qu'on ne l'entend presque jamais parler (il n'a que quelques très courtes répliques dans tout le livre) et qu'il est décrit soit travaillant au loin dans les champs, soit dormant : « Papa, lui, dort comme il existe. Son sommeil lui-même est aussi discret et insaisissable que celui d'un insecte (*VIE*, p. 35) ». Après la mort de Nicolas, le plus jeune des enfants, les parents attendent leur propre mort dans une sorte d'hébétude, de douce prostration. Ce sont désormais des parents inutiles, qui ne servent à rien sinon à être aimés de leur fille : « J'ai pensé que nous avions des parents pour nous permettre seulement de pouvoir les embrasser et sentir leur odeur, pour le plaisir (*VIE*, p. 53) ». À la fin du livre, les parents semblent avoir renoncé complètement à reprendre en mains leur existence et sont devenus les enfants de leur enfant : « Je pense tout à coup aux vieux Veyrenattes qui sont devenus comme des bébés et restent couchés toute la journée (*VIE*, p. 82) ».

Ces pères sont vieux ou usés, ils sont discrets, silencieux, lâches ou enfantins. Le père de *La vie tranquille* est comparé à un insecte et celui des *Impudents*, à un objet inanimé : « Elle aimait Taneran de cette façon, de même que l'on s'attache à des objets inanimés [...] (*IMP*, p. 40) ». Ils existent à peine. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, le père n'est présent que comme un élément de l'histoire de la mère : « Elle se maria avec un instituteur qui, comme elle, se mourait d'impatience dans un village du Nord, victime comme elle des ténébreuses lectures de Pierre Loti (*BAR*, p. 161) ». Pour les enfants, le souvenir du père est lié à certains biens matériels, tels le phonographe et les bagues d'enfant : « Lorsqu'elle était une petite fille et que son père vivait encore elle avait eu deux bagues d'enfant, l'une ornée d'un petit saphir, l'autre d'une perle fine. Elles avaient été vendues par la mère (*BAR*, p. 222) ». La mère a élaboré ce que l'on pourrait appelé un mythe autour du père et de ces années de prospérité :

Elle s'en souvenait comme d'une terre lointaine et rêvée, d'une île. Elle en parlait de moins en moins à mesure qu'elle vieillissait, mais quand elle en parlait c'était toujours avec le même acharnement. Alors, à chaque fois, elle découvrait pour eux de nouvelles perfections à cette perfection, une nouvelle qualité à son mari, un nouvel aspect de l'aisance qu'ils connaissaient alors, et qui tendaient à devenir une opulence dont Joseph et Suzanne doutaient un peu. (*BAR*, p. 161)

Ce père est donc un objet de fantasme pour cet autre personnage qu'est la mère, mais le mythe du père comme tel n'est jamais élaboré dans le roman. On ne sait quelles sont ces perfections, ces qualités imaginées par la mère, quelle est cette histoire racontée à répétition aux enfants. La légende ne se construit pas sous nos yeux (comme elle le fait dans *Le cirque de famille*³¹²). Dans *L'Amant*, le père n'est mentionné qu'à trois reprises, lorsqu'il est question de la maison que celui-ci a achetée en France (« C'était notre seul bien (*A*, p. 94) »), et qui est jouée et perdue par le grand frère; lorsqu'il est question d'une autre maison que la mère achète en Indochine (« cette bêtise qu'elle vient de faire (*A*, p. 22) »), alors que le père est déjà

³¹² C'est-à-dire que Duras ne tente pas de reconstituer le passé de son père, de lui donner une histoire quitte à l'inventer, elle n'en fait pas un personnage de roman. Il n'y a pas chez Duras de représentation du père équivalente au E.S. de Kiš.

très malade; et enfin, lorsqu'il est question de la façon dont la mère a appris sa mort : « Elle l'apprendra avant l'arrivée du télégramme, dès la veille, à un signe qu'elle était seule à avoir vu et à savoir entendre, à cet oiseau qui en pleine nuit avait appelé, affolé, perdu dans le bureau de la face nord du palais, celui de mon père (A, p. 41-42) ». Ces rares occurrences nous en apprennent plus sur la mère et le grand frère que sur le père, elles ne s'efforcent pas de réunir les quelques renseignements disponibles sur le père, sur son apparence, son caractère, ses habitudes, etc., elles n'en brossent pas un portrait, même minimaliste. À peine quelques morceaux d'une image nous sont-ils fournis dans *L'amant de la Chine du Nord*, associant le père et sa fille. Tous deux avaient « des yeux vert clair striés de brun (ACDN, p. 1570) ». Le père a écrit plusieurs lettres qui ont été conservées par la mère avec les devoirs de français de sa fille. Lui aussi aimait passionnément la mère et avait des compétences académiques : « Il était fou d'elle. Autrement, c'était un... remarquable professeur (ACDN, p. 1632) ».

Le père est rêvé par les autres personnages, *est parlé* par eux, il n'existe que pour eux, que par eux. Il reste à l'état de souvenir flou, ombre discrète, effacée. Il est un vide qu'on a laissé vide, un inconnu demeuré inconnaissable : « Cet homme qu'ils n'avaient pas connu parce qu'ils étaient trop jeunes quand il était mort et encore si jeunes après cette mort, qu'elle ne leur en avait que très peu parlé pour ne pas assombrir leur enfance (ACDN, p. 1577) ». Il en va de même, dans une moindre mesure, pour le petit frère, le plus jeune des fils. De tous les membres de la famille Grant-Taneran, celui à propos duquel le lecteur en apprend le moins est le plus jeune des frères, Henri, fils de Taneran, demi-frère de Maud. Henri nous est montré se faufilant vers la sortie ou rejoignant sa chambre en cachette. Il est généralement sorti vagabonder ou, à Uderan, parti à la pêche. Lors de ses rares apparitions, Henri ne se mêle pas aux discussions et évite les regards : « Mais Henri se refusait à répondre quoi que ce soit; il baissait la tête, crispait sa bouche et ses yeux fuyaient le regard

des siens; il avait ce visage fermé dont on dit « qu'il n'y a rien à en tirer » (*IMP*, p. 215) ». Même lorsque la famille rencontre des crises majeures, Henri garde le silence et se tient à l'écart. On oublierait sans doute son existence si ce n'était que le texte mentionne à l'occasion qu'Henri est, par exemple, en train de sommeiller dans une pièce voisine (*IMP*, p. 231). Tout ce qu'on sait de ce personnage est qu'il referme la porte derrière lui « avec une délicatesse féline (*IMP*, p. 34)» et que sa sœur pense qu'il aime avec la tendresse d'un enfant : « Aucune contrainte n'avait exercé sa méfiance, n'avait freiné sa course ailée vers le plaisir. On sentait, bien qu'il fût très jeune, qu'il possédait déjà une expérience réelle de l'amour; il aimait chastement et avec la tendresse d'un enfant (*IMP*, p. 103) ». On ne sait comment Maud en est venue à penser que son frère a cette expérience de l'amour. Il semblerait qu'elle et lui aient déjà été plus proches, mais que le jeune homme se soit récemment éloigné de sa sœur : « Ainsi, depuis près d'un an, Henri ne l'emmenait plus quand il sortait, et un malaise régnait entre eux, inexplicable pour elle (*IMP*, p. 36)». Ni ce malaise, ni le silence d'Henri ne sont expliqués, ce qui apparaît comme un traitement particulier de ce personnage, puisque le texte fournit une analyse psychologique approfondie de Maud, de la mère, et surtout du grand frère. Le petit frère, lui, placé à distance de la narration et de sa focalisation interne, conserve son mystère.

Dans *La vie tranquille*, aucune focalisation interne ne donne accès aux pensées du petit frère, qui, lui, parle à peine. Au début du récit, la narratrice, sa grande sœur Françoise, nous dit savoir ce qu'il pense de lui-même et des autres, ce que Nicolas a besoin de penser pour être heureux :

Il se croyait redoutable et sauvage, mais je savais qu'il n'aurait jamais eu le courage de tuer Jérôme si je ne l'avais pas assuré qu'il en avait le devoir. Précisément, j'en étais assez persuadée pour lui laisser cette illusion. [...] Je ne lui avouerai jamais quel avait été mon rôle dans cette affaire. Il avait trop besoin de l'impression d'une grande responsabilité. C'était seulement en s'attribuant une autorité de ce genre, incontestable, qu'il pourrait être heureux tout à fait avec Luce Barrages. (*VIE*, p. 61)

Cette prétention à connaître les pensées intimes de l'autre est d'autant plus frappante que la distance ne cesse de grandir entre les personnages. Nicolas ne se confie plus à sa sœur qui se sent traitée comme une étrangère auprès de lui : « Maintenant que Nicolas était libre après avoir attendu si longtemps de le devenir, nous nous sentions très étrangers à lui (*VIE*, p. 53) ». Le lecteur n'aura jamais la confirmation des assertions de Françoise concernant les motivations profondes de son petit frère, puisque Nicolas meurt dans la première des trois parties du livre : « Ce n'est que le matin du troisième jour que Clémence a trouvé le corps écrasé de Nicolas sur les rails du chemin de fer. Il avait les bras allongés en avant, les pieds écartés. Il ressemblait à un oiseau mort (*VIE*, p. 77) ». Le frère n'est plus présent comme personnage, mais il hante le texte de son souvenir. Il est ce corps mort, cette relique adorée, un reste concret mais désormais inaccessible parce qu'enseveli : « [...] enterré complètement, dans un trou refermé, complètement refermé (*VIE*, p.104) ». Ce corps est plus qu'un objet de désir, malgré la terre qui le recouvre et le sépare des vivants : « J'ai encore envie de sa bouche fumante, tellement incapable de dire ce qui venait de se passer. Nicolas, Nicolas (*VIE*, p. 99) », « Je voudrais bien embrasser la place vide de ses yeux. Les humer, ses yeux crevés, jusqu'à reconnaître l'odeur de mon frère (*VIE*, p.128) ». La narratrice fait de ce frère mort un animal sauvage, un oiseau : « Je commence à penser à Nicolas, et je finis toujours pas penser à ces oiseaux qui dorment dans le passage du vent, dans les trous des rochers que bat la mer (*VIE*, p. 87) ». Cet oiseau est mort ou endormi, il dort dans un trou ou se laisse porter par le vent, passivement : « Mais finalement, sans le vouloir, tout ce que je suis arrivée à faire, c'est à lâcher un oiseau dans le vent. Il était un oiseau véritable et à cause de moi il le restera éternellement (*VIE*, p. 100) ». Objet flottant sans effort ou endormi sous la terre, corps silencieux figé pour l'éternité dans quelques images, quelques traits du désir; on dirait que le personnage de l'histoire ne prend jamais vie. Il séduit par l'opacité de son mystère : « Tant de joie, à le revoir. Avec cette figure-là qu'on ne reconnaissait jamais tout à fait (*VIE*, p. 122-123) », par la profondeur du vide de son

regard : « Au centre, la pupille noire, l'entrée d'une grotte où toujours il faisait sombre (VIE, p. 93) ». Plus que le souvenir d'un événement passé, Nicolas est le souvenir de ce qui n'a pas eu lieu, cette promesse non tenue, ce qui n'a pas été vécu ou pas assez : « Je n'ai pas assez aimé Nicolas, jamais assez (VIE, p. 129) ». Ici, le texte n'a recours à aucun artifice (lettre retrouvée, rêve, revenant) pour permettre des retrouvailles, pour donner la parole au mort et lui faire dire ce que le vivant désire entendre.

On n'a jamais parlé ensemble. On a toujours attendu le moment où on se parlerait tous les deux. Où on se le dirait qu'on s'aimait, qu'on se plaisait. Mais maintenant seulement j'aurais pu lui dire, maintenant qu'il est mort et que ça ne sert plus à rien de le pouvoir. (VIE, p. 122-123)

Rien ne vient entamer le silence parfait du petit frère, l'éclat de l'objet impénétrable. De même, dans *L'Amant*, Paulo est montré de l'extérieur, sans transparence : « Le petit frère ne dit rien. Il est très pâle. Entre ses cils le début des pleurs (A, p. 99) ». La voix indique à l'occasion que le petit frère crie, qu'il se plaint, mais la plupart des interventions du personnage demeurent inarticulées. À partir d'un passage du récit, le lecteur peut se faire une idée de ce à quoi devait ressembler une conversation avec le petit frère, mais encore là, si le texte énumère des sujets de conversation, il contient très peu de discours rapportés.

On parlait peu ensemble, on parlait très peu du frère aîné, de notre malheur, de celui de la mère, de celui de la plaine. On parlait plutôt de la chasse des carabines, de mécanique, des autos. Il se mettait en colère contre l'auto cassée et il me racontait, il me décrivait les bagnoles qu'il aurait plus tard. Je connaissais toutes les marques de carabines de chasse et de toutes celles des bagnoles. On parlait aussi, bien sûr, d'être dévorés par les tigres si on ne faisait pas attention ou de se noyer dans le rac si on continuait à nager dans les courants. (A, p. 130)

Le texte ne fait pas dire au petit frère ce que sa sœur n'a pu entendre, n'a pu savoir, il donne à l'absent une représentation, mais en évitant de combler le vide que contenait sa présence, le manque à dire qui le caractérisait déjà de son vivant.

Pour le petit frère il s'est agi d'une immortalité sans défaut, sans légende, sans accident, pure, d'une seule portée. Le petit frère n'avait rien à crier dans le désert, il n'avait rien à dire, ailleurs ou ici même, rien. Il était sans instruction, il n'était jamais arrivé à s'instruire de quoi que ce soit. Il ne savait pas parler, à peine lire, à peine écrire, parfois on croyait qu'il ne savait même pas souffrir. C'était quelqu'un qui ne comprenait pas et qui avait peur. (A, p. 129)

Placé hors d'atteinte, hors du « défaut » du langage, le petit frère est l'objet d'un désir sans limite. Tel un *infans* qui ne serait jamais devenu sujet, il est, par son silence, le parfait objet de l'autre. Adolescent de deux ans plus âgé que sa sœur, il est vu par celle-ci, dans *L'amant de la Chine du nord*, comme un enfant, « [s]on petit enfant (ACDN, p. 1576) », un être demeuré « intact » : « Elle le regarde comme s'il était sacré. Il dort profondément. Les yeux entrouverts comme « ces » enfants-là. Il a le visage lisse, intact de ces enfants « différents » (ACDN, p. 1575) ». La jeune fille prétend à nouveau tout savoir de son plus jeune frère : « Lui, il ne dit rien, presque rien, mais je sais tout ce qu'il dirait s'il parlait (ACDN, p. 1588) », mais elle se ravise dès qu'on l'interroge sur un sujet précis : « Je ne sais pas... — elle découvre la chose — c'est vrai... on ne sait jamais de quoi il a peur mon petit frère. On ne peut pas le savoir d'avance (ACDN, p. 1588-1589) ».

L'amant de la Chine du Nord est le seul des cinq livres à suggérer que le petit frère serait atteint d'un trouble mental connu : « C'est souvent, ça... c'est vrai... que des enfants qui sont comme lui, en retard, soient très fort en calcul... des génies quelquefois [...] », que ce serait peut-être une maladie héréditaire : « C'est dans le sang, dans la famille (ACDN, p. 1691) ». Cette réplique, qui survient peu avant la fin du dernier tome du cycle, ne résout que partiellement l'énigme posée par ce personnage, et si le ton se rapproche un peu ici du diagnostic, ce n'est jamais autant que dans le cas de la mère ou du grand frère. *L'amant de la Chine du Nord* contient aussi une rarissime parole du petit frère en discours direct : « Il dit : — La lune elle réveille les oiseaux (ACDN, p. 1576) ». Malgré cette tentative de donner à entendre la voix de *l'homme enfant*, le personnage conserve un certain mutisme et donc une part de son aura. Ce n'est que dans *Un barrage contre le Pacifique* qu'une longue réplique du frère (treize pages du livre), adressée à sa sœur, vient rompre de façon significative le silence de ce frère adoré. Il lui raconte son séjour à la ville, comment il y a rencontré une femme et connu la jouissance.

C'est là, tout seul, que je me suis dit que j'étais en train de changer pour toujours. J'ai regardé mes mains et je ne les ai pas reconnues : il m'était poussé d'autres mains, d'autres bras que ceux que j'avais jusque-là. Vraiment je ne me reconnaissais plus. Il me semblait que j'étais devenu intelligent en une nuit, que je comprenais enfin toutes les choses importantes que j'avais remarquées jusque-là sans les comprendre vraiment. (BAR, p. 312)

Le discours est intimiste, les événements sont rapportés depuis le point de vue de Joseph, dans une focalisation interne unique dans ce cycle romanesque, puisqu'elle concerne le frère et non la sœur. Or *Un barrage contre le Pacifique* est aussi le seul roman du cycle où le petit frère et le grand frère paraissent confondus dans un même personnage. Joseph aime la musique et la danse, il chasse et se baigne avec sa sœur, il tombe amoureux d'une femme mariée; en tout cela, il est le petit frère de *L'Amant*. Mais Joseph est aussi défini par son allure imposante, une force physique qu'admire la mère (BAR, p. 229) et devant laquelle M. Jo paraît encore plus chétif, encore plus « mal foutu (BAR, p. 173) ». Le riche étranger ne s'y trompe pas, lui qui ose dire à Suzanne qu'elle aime les hommes « du type de Joseph (BAR, p. 193) ». Du grand frère des autres livres, Joseph a le corps menaçant, il a cette même violence « sereine (BAR, p. 331) », cette brutalité :

[...] sa grossièreté était si évidente que toujours et partout, elle déroutait, s'imposait, inquiétait. Suzanne n'avait jamais rencontré quelqu'un qui fût aussi peu poli que Joseph. On ne savait jamais lorsqu'on ne le connaissait pas, sur quel ton lui parler, par quel biais le prendre et comment dissiper cette brutalité devant laquelle les plus sûrs se troublaient. (BAR, p. 331)

Contrairement à ce que fait le petit frère dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, Joseph laisse sa mère battre sa sœur : « Joseph n'avait pas protesté et l'avait laissée battre Suzanne (BAR, p. 228) ». Ce fils est le réconfort de sa mère qui meurt peu de temps après son départ, après qu'il a quitté la plaine et les a abandonnées, elle et sa sœur, dans leur misère : « Depuis toujours, je me préparais à être cet homme cruel, un homme qui quitterait sa mère un jour et qui s'en irait apprendre à vivre, loin d'elle, dans une ville (BAR, p. 312) ». Il y a du grand frère dans ce Joseph, et c'est pourquoi il peut parler, tenir ce discours articulé. Joseph parle à sa sœur pour se justifier, pour expliquer sa fuite, l'abandon des siens.

Une tentative d'explication du comportement³¹³ du grand frère revient d'un texte à l'autre, avec des variantes importantes. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Joseph est motivé par un désir de vengeance. Il nourrit une haine destructrice, mais cette haine est dirigée vers un ennemi extérieur à la famille, ce qui nous apparaît comme le résultat de la fusion du grand frère et du petit frère dans un même personnage:

J'ai pensé aux agents de Kam. Je me suis dit qu'un jour il me faudrait les connaître de très près. Qu'il me faudrait un jour ne plus me contenter de les connaître comme à la plaine, par leurs saloperies, mais qu'il me faudrait entrer dans leur combine, connaître cette saloperie sans en souffrir et garder toute ma méchanceté pour mieux les tuer. (BAR, p. 313)

Il veut entrer dans la combine, car c'est une combine qui a ruiné les siens : les agents de cadastre ont pris toutes les économies de la mère et lui ont vendu une terre infertile dont il réclame maintenant une part des profits. On comprend que le jeune homme espère devenir un maître de l'arnaque pour venger la mère détruite par cette injustice. Dans les autres textes, les motivations du frère aîné sont beaucoup moins honorables. Dans *Les impudents*, le narrateur insiste sur le pouvoir de manipulation de Jacques sur les siens, sur sa mère, surtout, qu'il dépouille systématiquement:

Jacques aurait bientôt quarante ans... Elle consentait toujours à ses fantaisies et il lui revenait après chaque expérience, chaque fredaine. Son lot c'était de le recevoir quand il lui prenait envie d'accourir et elle ne demandait rien d'autre que de le soigner comme un riche bourgeois. Si elle essayait de lui suggérer un conseil concernant son avenir, il lui opposait sa violence habituelle, la menaçait de partir. (IMP, p. 30)

L'aîné a le champ libre pour exercer le pouvoir qu'il s'est octroyé encore jeune, après la mort de son père, en éclipsant rapidement Taneran, le nouvel homme de la famille :

Lorsque Jacques arrivait, il mettait en fuite son beau-père, tel un épouvantail, et ensuite, il ordonnait les jeux, allongé sur une pelouse, enjoué et charmant comme un prince qui n'en fait qu'à son bon plaisir. Les enfants, flattés de son intervention, acceptaient sagement ses apostrophes. L'heure était paisible; on n'avait aucune pitié de Taneran: Jacques était roi. (IMP, p. 94-95)

Maud, Henri et la mère tolèrent la dictature de cet étrange « prince » « charmant », ils le soutiennent en quelque sorte dans sa position, et cela parce qu'ils sont séduits par

³¹³ Nous employons cette expression pour souligner la présence d'une analyse psychologique du personnage, rare chez Duras.

Jacques. En effet, si c'est avant tout par la crainte que le fils aîné règne sur Taneran, c'est son charme juvénile et l'irrésistible insolence de sa liberté qui maintiennent les autres membres de la famille sous sa domination : « Le fils Grant avait en effet cet air de jeunesse apparente que présentent les ratés, les jouisseurs, ceux qu'aucune responsabilité réelle ne vieillit et qu'aucune habitude n'embourgeoise (*IMP*, p. 101) ». Plutôt que d'en faire un paria, la faiblesse de Jacques, le caractère infantile de cet homme incapable de subvenir à ses besoins, lui vaut une sorte d'amour inconditionnel de la part des siens; du moins, si l'on se fie à ce qu'en dit sa sœur Maud : « Nous l'aimons tous, si extraordinaire que cela puisse paraître, même Taneran, sa première victime (*IMP*, p. 115) ». Avec acharnement, le récit fournit des justifications aux actes de Jacques et lui trouve, derrière ses défauts, des qualités : si Jacques est insultant, c'est parce qu'il est honnête et dit ce qu'il pense (*IMP*, p. 117), et avec lui, au moins, on sait toujours à quoi s'attendre : « Jacques n'était pas plus dur qu'il le paraissait (*IMP*, p. 118) ». Ainsi, le frère aîné ne serait pas vraiment méchant et ne ferait le mal que par ennui:

Tel un brouillard, l'ennui recouvrait la vie de Jacques, et dans cette brume la réalité s'estompait, lui devenait insaisissable. Il était très intelligent sans avoir jamais connu les joies de l'esprit. Sa pensée ne s'élevait jamais, paresseuse comme elle l'était, au-delà des préoccupations immédiates. Elle l'amenait devant son plaisir et alors l'abandonnait, telle une entremetteuse qui a rempli sa fonction. (*IMP*, p. 57-58)

Le grand frère aussi est prisonnier de cette famille étouffante et ne peut fonctionner à l'extérieur d'elle. Hors de sa famille, le « roi » n'est qu'un raté, un voyou sans envergure : « On imaginait mal comment ce vieil enfant quitterait un jour sa mère, sa famille qui le définissait, l'entourait de soins et d'honneurs. Ailleurs en effet, il se laissait facilement terroriser par les gens, manquait totalement d'audace (*IMP*, p. 176) ». Ce fils n'a pas pu sortir du giron maternel et le récit, suivant encore là la vision de Maud, attribue à la mère une responsabilité dans l'échec de son aîné à devenir un homme, un adulte autonome et responsable.

Par son dévouement insensé, Mme Taneran détruisait chez son fils, jusqu'au moindre désir d'évasion. Sa constante ferveur irritait Jacques. On eût dit, parfois, qu'il reprochait à sa mère sa tendresse même et qu'il prenait conscience que, dans ce velours, il s'amollissait peu à peu. (IMP, p. 119)

La mère a fait de son enfant un éternel enfant, à jamais dépendant d'elle, et c'est dans ce statut d'enfant que réside le malheur de Jacques... et son salut, car c'est bien parce qu'il est infantile qu'on ne peut lui en vouloir vraiment, qu'on ne peut s'empêcher de l'adorer. Quand Maud pense à se venger, à livrer son frère à ses créanciers, et qu'elle l'imagine se faire emmener par deux agents de police, elle imagine le visage qu'il aurait, celui qu'il aurait également devant la mort. On dirait alors qu'elle souhaite, en le dénonçant, à la fois empêcher son frère de nuire et faire en sorte qu'il retrouve ce visage aimable, ce visage qui justifierait l'attachement qu'elle, sa sœur, lui porte.

Un visage défiguré par la peur et sur lequel s'inscrirait peut-être encore la honte en petites taches blêmes, autour des lèvres et des yeux. Celui dont on pouvait penser qu'il serait celui de Jacques au moment de sa mort. Un visage faiblement balancé au-dessus de la vraie tristesse et qui pour la première fois rappellerait celui de son enfance, son enfance enfin surgie et éblouie par la mort toute proche. De ce visage volerait en éclats toute la vanité si vivante, la sempiternelle plainte du plaisir, la très belle laideur. (IMP, p. 217-218)

La vengeance contre ce frère tyran n'aura pas lieu dans *Les Impudents* où l'amour qu'on lui porte prévaut, mais dans *La vie tranquille*, le roman rédigé l'année où Duras apprend la mort de son frère Paul, celui qui a subi la violence du frère aîné. Dans *La vie tranquille*, Françoise n'a pas de frère aîné, mais un oncle, Jérôme, le frère de sa mère. Cet homme vit en parasite au sein d'une famille qu'il a ruinée : « Jérôme a dépensé toute notre fortune. Il est cause que Nicolas n'a jamais pu faire d'études, ni moi non plus. Nous n'avons jamais eu assez d'argent pour quitter les Bugues. C'est aussi pourquoi je ne suis pas encore mariée (VIE, p. 27) ». Jérôme ne cesse de saboter tout ce que les autres entreprennent pour améliorer leur sort. Il empêche notamment le jeune fils de la famille, Nicolas, de quitter ce coin de terre perdu. Pour mieux l'enchaîner, Jérôme a fait en sorte que Nicolas soit forcé d'épouser la bonne, alors que c'est lui qui couche avec cette dernière; ce que Françoise révèle, causant ainsi un affrontement entre les deux hommes dont Jérôme sort mortellement

blessé. La famille n'ira chercher le médecin que lorsqu'il sera trop tard, laissant Jérôme agoniser plusieurs jours : l'oppresseur devient la victime. Dans la souffrance, Jérôme devient tendre, suppliant : « Réveillé dans le noir, il avait peur de mourir. À ce moment-là, entre deux râles, les plus doux noms lui sortaient de la bouche (VIE, p. 35) ». Par ses cris, le personnage retrouve la pureté de l'enfant : « [...] de cette bouillie, se dégageait à la fin le vrai cri, pur, nu comme celui d'un enfant (VIE, p. 29) ». Alité, diminué, ses cris devenant des gargouillis, Jérôme est réduit à l'état du nourrisson, mais il meurt sans personne à ses côtés. Évoquant son souvenir, Françoise ne fait allusion à aucune force physique, aucune violence ou brutalité; rien n'était vraiment imposant chez cet homme, rien ne justifiait la façon dont Jérôme regardait de haut ceux à qui il devait tout : « Jérôme, ç'avait été simplement cette arrogance attablée à côté de nous et qui ne laisserait pas de souvenirs (VIE, p. 46) ». Cet homme sera vite oublié car, dans ce texte, il n'inspire aucun affect passionné, aucun sentiment intense, ne serait-ce que la haine. Si Françoise a dénoncé Jérôme, c'est dans l'intérêt de Nicolas (« Je n'en voulais à Jérôme qu'à cause de Nicolas [...] (VIE, p. 100) ») et non parce qu'elle déteste son oncle : « Non, je ne pouvais pas le prendre au sérieux, je ne pouvais le haïr (VIE, p. 60) ». La haine est posée uniquement du côté de Jérôme : « Ce qu'il voulait, c'était nous plaire, plaire qu'à nous. Les autres ne l'intéressaient pas. La haine, c'était bien ça (VIE, p. 123) ». Cette phrase constitue la seule tentative d'explication psychologique : cette *défense* est pour le moins expéditive, comme si le texte ne s'efforçait plus de justifier les actes du personnage et se contentait de l'éliminer.

Le frère aîné de *L'Amant* est trouvé mort seul dans sa chambre, mais sa sœur n'a rien à voir avec cette mort. Par contre, la voix narrative se souvient avoir ardemment désiré tuer ce frère vers l'âge de dix-huit ans : « Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir. C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir

de l'aimer si fort, si mal, et surtout pour sauver mon petit frère [...] (A, p. 13) ». Ce frère vole sa mère pour aller fumer de l'opium, sa principale occupation. Il s'endette auprès des tenanciers des fumeries qui viennent réclamer leur dû à la mère. Il est pourtant l'enfant préféré de sa mère, privilégié sur tous les plans, et conservera malgré ses méfaits son statut particulier : « Je crois que du seul enfant aîné ma mère disait : mon enfant. Elle l'appelait quelquefois de cette façon. Des deux autres elle disait : les plus jeunes (A, p. 75) ». La violence du frère aîné est décrite dans *L'Amant* comme une fatalité, une sorte de réflexe naturel contre lequel il ne peut rien : « Son premier mouvement c'est de tuer, de rayer de la vie, de disposer de la vie, de mépriser, de chasser, de faire souffrir (A, p. 68) ». Cette habitude de détruire tout ce qui l'entoure n'est pas présentée comme un acte volontaire, mais comme une « passion », un « mal » mystérieux :

Je confonds le temps de la guerre avec le règne de mon frère aîné. [...] Je vois la guerre comme lui était, partout se répandre, partout pénétrer, voler, emprisonner, partout être là, à tout mêlée, mêlée, présente dans le corps, dans la pensée, dans la veille, dans le sommeil, tout le temps, en proie à la passion saoulante d'occuper le territoire adorable du corps de l'enfant, du corps des moins forts, des peuples vaincus, cela parce que le mal est là, aux portes, contre la peau. (A, p. 78)

Il est question ici d'un mal qui serait là, « contre la peau ». La voix de *L'Amant* propose de voir autrement le rapport entre la sœur et ses frères : tous deux seraient objets de désir, et non seulement le petit frère. Quand la jeune fille connaît la jouissance avec l'amant chinois, le grand frère, « l'assassin des enfants de la nuit (A, p. 12) » est évoqué : « L'ombre d'un autre homme aussi devait passer par la chambre, celle d'un jeune assassin, mais je ne le savais pas encore, rien n'en apparaissait encore à mes yeux (A, p. 122) ». Il y a donc une attirance des corps, un danger d'inceste aussi de ce côté : « Je ne danse jamais avec mon frère aîné, je n'ai jamais dansé avec lui. Toujours empêchée par l'appréhension troublante d'un danger, celui de cet attrait maléfique qu'il exerce sur tout, celui du rapprochement de nos corps (A, p. 68) ».

Cet « assassin des enfants de la nuit », pourquoi se jette-il ainsi sur le petit frère, serait-ce pour l'éloigner de sa sœur ? Certains passages de *L'amant de la Chine du Nord* suggèrent un lien entre la violence du frère aîné et le rapport incestueux (consommé dans ce dernier tome) entre la sœur et le petit frère :

Et puis une fois c'est arrivé. Il est venu dans mon lit. Les frères et les sœurs, on est des inconnus entre nous. On était très petits encore, sept huit ans peut-être, il est venu et puis il est revenu toutes les nuits. Une fois mon frère aîné l'a vu. Il l'a battu. C'est là que ça a commencé, la peur qu'il le tue. (ACDN, p. 1592)

Lors de sa première apparition dans le récit, Pierre pose un geste qui a pour conséquence immédiate de séparer le « couple » formé par le petit frère et sa sœur :

Et puis il le fait : il écarte les petits boys qui se sauvent épouvantés. Il avance. Il atteint le couple du petit frère et de la sœur. Et puis il le fait : il prend le petit frère par les épaules, il le pousse jusqu'à la fenêtre ouverte de l'entresol. Et, comme s'il y était tenu par un devoir cruel, il le jette dehors comme il le ferait d'un chien. (ACDN, p. 1563)

On trouve des scènes du même genre dans les autres textes, cependant les termes employés dans celle-ci déplacent le personnage du frère aîné, en font une sorte de figure paternelle se plaçant entre les enfants incestueux, accomplissant un « devoir cruel » de coupure. Nous remarquons également une différence importante concernant une scène déjà présente dans *Un barrage contre le Pacifique* et dans *L'Amant* : les coups portés par la mère à sa fille sous la supervision, voire les encouragements du fils aîné. Dans *L'amant de la Chine du Nord*, un dialogue entre la mère et l'amant chinois semble en quelque sorte donner raison au frère aîné : il fallait battre l'enfant pour l'empêcher de s'offrir à des hommes, de perdre sa réputation.

Tout en ne la lâchant pas du regard il demande à la mère quel mot employait le fils. Elle dit que c'était le mot « dresser » comme dressage mais surtout le mot « perdue », que s'ils ne faisaient rien, elle et lui, la petite serait perdue... qu'il en était sûr, qu'elle serait « allée » avec tous les hommes...

— Vous l'avez cru, Madame... ?

— Je le crois encore, Monsieur.

Elle le regarde.

— Et vous Monsieur... ?

— Madame, je le crois depuis le premier jour. (ACDN, p. 1666)

Dans ce dernier texte, l'ambivalence envers le grand frère atteint un sommet, et se traduit par une représentation particulièrement contradictoire. Certes, dans *L'amant*

de la Chine du Nord, la condamnation de Pierre est sans appel, mais les mots employés pointent autre chose. Les passages cités plus haut suggèrent qu'il avait d'autres raisons d'agir que la cruauté, et peut-être même qu'il n'avait pas tout à fait tort, du moins pas en ce qui concerne certaines mesures à prendre à propos de sa sœur³¹⁴. Ce qui n'empêche pas que le frère aîné soit à son pire, dans ce dernier tome, en termes de violence et de dangerosité³¹⁵. Plusieurs membres de la famille sont en danger de mort : « Elle lui a donné cinq cents piastres en plus. Elle a été obligée. Elle a dit que sans ça il la tuait, il tuait sa mère. Et c'était vrai, elle, elle sait (ACDN, p. 1696) ». Tous s'entendent pour dire que Pierre pourrait tuer quelqu'un, et ce, « peut-être même sans savoir qu'il tue (ACDN, p. 1571) ». Or, cette ignorance, cette absence à soi-même lui vaut l'amour inconditionnel des siens : « Ce qui nous fait l'aimer quand même, c'est ça... C'est qu'il ne sait pas qu'il est un criminel-né. Qu'il ne le saura jamais, même si une fois il tuait Paulo (ACDN, p. 1663) ». Pierre a pour seul talent l'intelligence du mal, que la mère appelle « l'intelligence du diable (ACDN, p. 1665) ». Il est, dans ce dernier tome, complètement grugé par ce mal : « [...] Pierre ne vaut plus la peine qu'on le sauve. Parce que Pierre c'est fini, c'est trop tard, c'est quelqu'un qui est perdu (ACDN, p. 1573) ». Abruti par l'opium, il ne reste rien de lui. C'est un mort vivant qui quitte les siens pour la France : « Je ne pleure pas parce qu'il part... je pleure parce qu'il est perdu, c'est ça que je vois, qu'il est déjà mort... (ACDN, p. 1686) ». Le frère aîné est plus cruel et plus injuste que jamais, or c'est dans ce livre, et dans ce livre uniquement, que toute la famille pleure son départ, pleure pour « [...] cet enfant perdu par l'amour de sa mère, celui raté par Dieu (ACDN, p. 1686) ».

³¹⁴ Ce qui désigne peut-être la présence, chez le sujet de l'écriture, du désir d'avoir été battu non pas arbitrairement, dans un acte gratuit, mais pour une raison précise qui le concerne lui : le fantasme d'être puni pour l'inceste consommé.

³¹⁵ Seul *Les impudents* développe autant cette représentation du grand frère en criminel, en assassin potentiel, avec son personnage qui pousse la fille aux longues tresses au suicide.

Cette mère dont l'amour empoisonne ses enfants est abondamment décrite dans l'ensemble du cycle. Elle est à la fois le personnage le plus élaboré et le plus touché par la reprise du souvenir, par la variation. Chaque texte replonge dans le mystère du lien unissant la mère à son fils préféré et s'acharne à justifier ou, du moins, à expliquer l'abandon par la mère de la jeune fille au profit du frère aîné. Chaque texte pose à sa façon la question de la responsabilité de la mère dans ce qui apparaît comme la vente de la jeune fille (prostitution ou mariage), et dans chacun l'état mental de la mère est considéré. La reconnaissance d'une folie chez la mère tend à innocenter celle-ci, à en faire une victime de son fils aîné. C'est à cette conclusion qu'en vient Maud dans *Les impudents*. Dans ce texte qui devait s'appeler *Les complices*, la mère accepte de donner sa fille en mariage, ce qui implique de la laisser seule en province, afin de rembourser les dettes contractées par le frère aîné. Plus le récit avance et plus il insiste sur la faiblesse de la mère, Maud découvrant peu à peu sa grande vulnérabilité : « Plus que jamais, elle sentit combien Mme Taneran, plus sensible, plus impressionnable que ses enfants, devait être ménagée (*IMP*, p. 96) ». La mère n'a plus la force de regarder la vérité en face et de prendre les décisions qui s'imposent, et laisse le frère aîné les conduire à la ruine. Maud accuse son frère d'avoir mis leur mère dans cet état :

Sa mère, quelle faiblesse ! Voilà, elle voyait nettement ce qu'était devenue sa mère, une créature sans force, douée d'une illusoire volonté et que l'on brisait comme une coque de noix. Rien. Et c'était Jacques qui, jour après jour, l'avait réduite à rien. (*IMP*, p. 225)

Nulle part le texte n'emploie le mot « folie », mais ce qui avait au départ été présenté comme de la sensibilité se manifeste en fin de roman dans une crise de désespoir, au cours de laquelle la mère renonce momentanément à la vie :

Mme Taneran s'arrêta, les yeux injectés, et regarda sa fille sans la voir; elle arracha son chapeau de sa tête et le jeta, puis, mettant ses mains devant ses yeux comme quelqu'un qui est saisi de vertige, elle chercha le talus à l'aveuglette et s'y affala. [...] [Maud] crut voir des stigmates effrayants sur le visage de sa mère. Elle la prit à bras le corps et se mit à embrasser sa robe et ses mains, comme si cet éclatement d'amour devait l'arracher à une fin qu'elle trouvait si attrayante, tout à coup. Mais c'était pure imagination. Mme Taneran se remit vite, après être passée en quelques secondes par une série de sentiments successifs, l'effroi, le désespoir, le renoncement intime à la vie. Elle revint à la réalité, douce, étrange, à la façon des malades qui recouvrent la santé. (*IMP*, p. 204-205)

Le frère aîné trouve le moyen de se débarrasser de cette sœur qui, seule, voit clairement dans son jeu, tout en réglant ses dettes, en la mariant à l'homme qui sera prêt à acheter le domaine d'Uderan, devenu incultivable après avoir été laissé à l'abandon. La mère se résout à une mésalliance qui permettra d'éviter à son fils aîné la prison. Tous deux agissent en secret du reste de la famille : Maud n'aura pas voix au chapitre dans la transaction. À la toute fin du récit, Jacques profite du sommeil de Taneran et du petit frère pour dicter à sa mère la conduite à adopter, dans une scène où le fils se montre tendre et séducteur, ce qui accentue la représentation de la mère en victime manipulée, marionnette entre les mains de son fils. La mère écrira finalement à Georges Durieux pour le prévenir que sa fille sera dans le train du vendredi soir avec ses valises et que « peut-être [lui] faudra-t-il envoyer quelque à la gare (IMP, p. 243)³¹⁶.

La mère dans *La vie tranquille* est une petite vieille, douce et inoffensive, qu'il faut sans cesse rassurer. Déjà au début du récit, elle semble un peu perdue, distraite : « Elle a mis ses mains dans les miennes et presque aussitôt, comme d'habitude, elle a commencé à oublier ce qu'elle venait de dire. Je lui tenais les mains très fermement et elle se rassurait peu à peu (VIE, p. 51) ». Il apparaît peu à peu que la mère s'est détachée du présent pour se réfugier dans le souvenir des jours meilleurs, qu'elle oublie à mesure ce présent qui ne s'inscrit plus en elle, abandonnant ce faisant ses enfants qui grandissent. Cet abandon maternel se serait fait en toute innocence, avec « grâce » :

Je me suis aperçue tout d'un coup qu'elle était vieille. Mais il est vrai que toujours elle m'avait paru vieille, la plus vieille de toutes les femmes. Je crois que c'est le souvenir de la ville de R... en Belgique qui l'avait rendue indifférente à tout ce qui se passait depuis vingt ans autour d'elle. Elle s'était mise à y penser après son départ, à repenser sans cesse à sa jeunesse qui s'y était écoulée sans qu'elle s'en aperçoive. Souvent, dans la nuit, je savais qu'ils en reparlaient avec papa, longuement. À part ces souvenirs, rien ne préoccupait vraiment maman depuis qu'elle était aux Bugues. Quelquefois, elle pensait à son mariage, mais c'était avec plus de curiosité que d'inquiétude. Je crois que depuis longtemps déjà

³¹⁶ La lettre est signée Marie Grant-Taneran : Marie était le prénom de la mère de Duras.

maman avait en secret, dans son cœur, abandonné ses enfants. Elle l'avait fait à sa manière qui était pleine de grâce parce qu'elle ne devait pouvoir se supporter que dans le dénuement, mais le plus innocent. Je l'avais toujours connue fascinée par le miroitement des jours qui passent; quels qu'ils aient été, sombres ou gais, elle n'avait jamais songé à s'en attrister ou à s'en réjouir. Elle n'était ni heureuse, ni malheureuse, elle ne se trouvait pas avec nous; elle était avec le temps qui passe, d'accord avec lui. (VIE, p. 52)

La mère semble ici désaffectée, d'une humeur égale, ne réagissant plus vraiment à ce qui l'entoure. La suite du passage suggère que la mère serait en quelque sorte déjà morte, qu'elle ne serait plus que l'ombre d'elle-même :

Sur son visage fermé, des rides couraient, rondes, douces, qui indiquaient qu'elle était âgée et que sa vie se terminerait bientôt. Elle n'y pensait pas. Ce n'était plus maman qui était sur cette chaise mais déjà son image. J'ai pensé à sa mort par un matin de plein été. C'était une chose presque bonne à penser à force d'être simple et naturelle. (VIE, p. 51)

L'état de la mère s'aggrave avec la mort de son fils Nicolas et prend l'apparence d'une catatonie : la mère ne se lève plus de son lit, ne parle plus, à peine fait-elle à l'occasion un signe de la main.

Je la vois : elle est en voyage, elle vogue sur une mer de douleur. Elle ne peut pas s'arrêter encore et de la main elle fait un signe gentil pour signifier aux autres qu'elle ne les oublie pas, cependant qu'elle est si loin qu'ils pourraient croire qu'elle ne s'aperçoit pas qu'ils passent dans la cour. (VIE, p. 132)

La jeune femme n'attend plus rien de sa mère, comme de son père. Les parents ne sont plus responsables de quoi que ce soit, ils sont déjà morts ou tout simplement fous :

Et les autres, mes parents [il fallait] ne pas les aimer au point d'attendre d'eux seuls un ordre, un plaisir, un chagrin. Puisque eux n'attendaient que du dehors quelque changement et qu'ils m'ont abandonnée pour n'importe quoi, je ne sais pas. Pour la mort, la folie, le voyage. (VIE, p. 89)

Cependant, la narratrice semble vouloir relativiser ce diagnostic. Les parents sont dits « déraisonnables », mais cette « folie » n'est pas de celle qui se voit, qui serait remarquée par les gens du voisinage, puisqu'elle ressemble à la raison : « La folie pareille à la raison, la raison, pareille à la folie (VIE, p. 131) ». Si la mère est folle, elle l'est à la façon dont d'autres vivent en pleine raison. Cet état ambigu de la mère n'est pas posé clairement comme étant la conséquence des méfaits de Jérôme. On comprend que la mère *s'absente* ainsi depuis la perte de la maison et l'exil, depuis

qu'ils sont dans la honte et la misère, on comprend que cette déchéance de la famille a été causée par Jérôme, mais jamais le texte ne trace un lien direct entre les gestes posés par Jérôme et l'attitude de la mère. Dans *La vie tranquille*, la relation entre le personnage de la mère folle et celui du parasite malhonnête est beaucoup moins intense que dans les autres livres. Certes, la mère veille son frère blessé (« Maman a délaissé son travail pour rester auprès de lui (VIE, p. 27) »), mais elle n'obéit pas à Jérôme qui réclame un médecin : « Maman lui répondait toujours la même chose d'une voix distraite, rêveuse, comme à un enfant qui questionne, que la jument était aux champs et qu'on ne pouvait raisonnablement songer à arrêter le travail pour aller aux Ziès (VIE, p. 29) ». De plus, il est décidé qu'à la mort de la mère, celle-ci ne sera pas enterrée auprès de Jérôme (VIE, p. 52) : ils sont irrémédiablement séparés. Dans ce contexte, la mère n'interviendra nullement pour marier sa fille à l'étranger Tiène, et s'il lui arrive de songer à ce mariage, c'est avec « plus de curiosité que d'inquiétude », dans l'indifférence qui la caractérise.

Dans *Un barrage contre la Pacifique*, exceptionnellement, la haine des personnages est orientée vers l'extérieur de la famille. Ce sont les agents du cadastre qui sont détestés, ce sont eux que visent les désirs de vengeance, eux que les enfants rêvent d'assassiner. Ce sont aussi ces fonctionnaires, et avec eux, la société coloniale, qui sont accusés par les enfants d'avoir rendu folle la mère, d'avoir fait de leur mère cette femme hurlante, violente, qui n'arrive plus à subvenir à leurs besoins. Pendant tout le récit, les enfants doivent faire prendre des pilules à leur mère toujours « rouge et larmoyante (BAR, p. 165) » qui, avec l'énergie qui lui reste, essaie de les battre pour tout et pour rien.

Toutes les dix minutes à peu près, la mère levait la tête au-dessus des cannas, gesticulait dans leur direction, et criait. Tant qu'ils étaient ensemble, elle ne s'approchait pas. Elle se contenait de gueuler. Depuis l'écroulement des barrages, elle ne pouvait presque rien essayer de dire sans se mettre à gueuler, à propos de n'importe quoi. Autrefois, ses enfants ne s'inquiétaient pas de ses colères. Mais depuis les barrages, elle était malade et même en danger de mort, d'après le docteur. Elle avait déjà eu trois crises, et toutes trois, d'après le docteur, auraient pu être mortelles. On pouvait la laisser crier un moment, mais pas trop longtemps. La colère pouvait lui donner une crise. Le docteur faisait remonter l'origine de ses crises à

l'écroulement des barrages. Peut-être se trompait-il. Tant de ressentiment n'avait pu s'accumuler que très lentement, année après année, jour par jour. (BAR, p. 160)

La mère est malade, cela ne fait pas de doute pour eux, mais malade de quoi (« Peut-être qu'elle était folle (BAR, p. 251) »), et depuis quand ? Cela reste à déterminer. La version *officielle*, entérinée par le médecin, est que la mère serait devenue folle au moment de l'effondrement de ses barrages artisanaux, mais cette explication, faisant d'un seul événement la cause de tous leurs maux, est remise en question.

Le docteur n'avait pas tellement tort. On pouvait croire que c'était à partir de là que tout avait vraiment commencé. Et qui n'aurait été sensible, saisi d'une grande détresse et d'une grande colère, en effet, à l'image de ces barrages amoureusement édifiés par des centaines de paysans de la plaine enfin réveillés de leur torpeur millénaire par une espérance soudaine et folle et qui, en une nuit, s'étaient écroulés comme un château de cartes, spectaculairement en une seule nuit, sous l'assaut élémentaire et implacable des vagues du Pacifique ? Et qui, négligeant d'étudier la genèse d'une si folle espérance, n'aurait été tenté de tout expliquer, depuis la misère toujours égale de la plaine jusqu'aux crises de la mère, par l'événement de cette nuit fatale et s'en tenir à l'explication sommaire du cataclysme naturel ? (BAR, p. 165)

Le récit se donne justement pour tâche d'étudier la genèse d'une si folle espérance. L'histoire de la mère est longuement relatée selon une logique de causalité : une suite de malheurs, s'enchaînant les uns aux autres, auraient peu à peu réduits la mère à néant. Il y a d'abord son arrivée en Indochine, avec ses illusions de jeune fille alimentées par une propagande coloniale; puis la mort du mari qui la laisse seule avec des enfants en bas âge; puis des années de travail acharné dont les fruits sont engloutis dans une terre incultivable; puis les nombreuses lettres envoyées aux agents du cadastre et les mois passés à attendre en vain une réponse, nombreuses plaintes, toujours attentes de réponses en vain; et enfin, seulement, la construction des barrages s'étendant sur plusieurs années, des barrages contre la marée salée qui se sont tous écroulés en une nuit. Ce long récit de la vie de la mère explique son état actuel et justifie son comportement auprès de ses enfants. Si la mère est coupable de quelque chose, c'est de sa naïveté, de sa foi en la bonté et l'honnêteté des gens, en la possibilité d'un monde meilleur, ce que ses enfants appellent sa « bêtise » :

Le malheur venait de son incroyable naïveté. En la préservant des nouveaux coups du sort et des hommes, les dix ans qu'elle avait passés dans une complète abnégation, au piano de l'Éden-Cinéma, moyennant un très maigre salaire, l'avaient soustraite à la lutte et aux

expériences fécondes de l'injustice. Elle était sortie de ce tunnel de dix ans, comme elle y était entrée, intacte, solitaire, vierge de toute familiarité avec les puissances du mal, désespérément ignorante du grand vampirisme colonial qui n'avait pas cessé de l'entourer. (*BAR*, p. 162)

La mère croit que les efforts sont récompensés, que la vérité triomphe toujours, elle croit qu'on lui rendra justice. Elle ne se décourage pas devant sa terre rendue stérile par la crue des eaux et convainc les paysans de l'aider à bâtir des barrages, de se battre avec elle contre la marée. Dans cette entreprise, la mère ne fait preuve d'aucun sens pratique, d'aucune compétence technique : elle pense que les barrages tiendront parce qu'elle y croit, l'érection de ces barrages participe d'un acte de foi.

Et pourtant la mère n'avait consulté aucun technicien pour savoir si la construction des barrages serait efficace. Elle le croyait. Elle en était sûre. Elle agissait toujours ainsi, obéissant à des évidences et à une logique dont elle ne laissait rien partager à personne. Le fait que les paysans aient cru ce qu'elle leur disait l'affermait encore dans la certitude qu'elle avait trouvé exactement ce qu'il fallait pour changer la vie de la plaine. Des centaines d'hectares de rizières seraient soustraits aux marées. Tous seraient riches, ou presque. Les enfants ne mourraient plus. (*BAR*, p. 180)

La mère a à cœur de sauver les enfants de la région qui meurent comme des mouches. L'enfant d'une mendicante que la mère avait recueillie mourut au bout de trois mois, ce qui affecta grandement la mère : « [...] elle avait juré de ne plus s'occuper d'enfants, « ni de près ni de loin ». Puis, comme pour le reste, elle avait recommencé (*BAR*, p. 218-219) ». La mère ne sait pas quand s'arrêter, elle ne peut s'empêcher d'élaborer de nouveaux plans, de recommencer à y croire. Alors qu'elle a finalement réussi à rembourser ses dettes, elle pense à se rendetter pour refaire de nouveaux barrages : « [...] elle aurait voulu savoir si une nouvelle hypothèque de ses terres du haut lui aurait suffi pour faire de nouveaux barrages, des « petits » cette fois et qu'elle aurait été seule à tenter (*BAR*, p. 298) ». La mère est ici représentée en martyr de l'espoir, en victime héroïque faisant preuve d'un courage à toute épreuve. Elle est la mère demeurée veuve pour le bien de ses enfants, elle est cette femme qui n'est que mère et qui ne vit que pour les enfants, tous les enfants de la plaine. Ce n'est qu'après avoir raconté l'histoire de la mère, une fois cette représentation de la mère mise en place, que le texte introduit le personnage du riche étranger épris de la jeune fille. La

mère est peut-être malade, mais elle n'est ni inconsciente, ni indifférente à ce qui se trame autour de sa fille.

- Te voilà bien, dit Joseph à Suzanne, tu sais pas te farder, on dirait une vraie putain.
- Elle ressemble à ce qu'elle est, dit la mère. (BAR, p. 212)

L'idée d'un mariage entre Suzanne et M. Jo est présentée par la mère comme une « solution » de dernier recours : « Moi aussi je suis ce qu'il y a de plus raté. [...] La preuve en est que la seule solution pour moi est de marier ma fille à ce raté-là (BAR, p. 202) ». La mère est certes complice, elle et son fils discutent de divers moyens d'obtenir le plus possible de l'étranger en échange de Suzanne. Toutefois, la mère traite ouvertement de son désir d'obtenir de l'argent grâce à la beauté de sa fille, elle en parle devant Suzanne qui participe à la discussion. La mère se sent coupable d'offrir sa fille à un homme qui lui déplaît, elle assume complètement la responsabilité de la situation et laisse même à sa fille la possibilité de faire marche arrière : « Si c'est plus fort que toi, je préfère que tu restes ici. Tout ça c'est de ma faute... (BAR, p. 213) ». Lorsqu'elle pense que sa fille a perdu sa vertu en échange d'une bague, la mère la bat. La mère bat aussi sa fille dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, mais ici le texte souligne que c'est l'accumulation des malheurs qui conduit la mère à cette crise de désespoir : « En la battant, elle lui avait parlé des barrages, de la banque, de sa maladie, de la toiture, des leçons de piano, du cadastre, de sa vieillesse, de sa fatigue, de sa mort (BAR, p. 228) ». Ce n'est pas quand elle frappe que la mère fait peur, mais quand elle s'arrête et s'effondre : « C'était lorsque la mère retombait dans son fauteuil qu'elle lui faisait peur à nouveau, à cause de son visage hébété par l'effort (BAR, p. 228) ». De cette violence comme de toutes ces crises, la mère est innocentée, on lui pardonne tout :

Et tout d'un coup, la tête ballante, la bouche entrouverte, complètement en allée dans le lait du sommeil, elle flotta, légère, dans la pleine innocence. On ne pouvait plus lui en vouloir. Elle avait aimé démesurément la vie et c'était son espérance infatigable, incurable, qui en avait fait ce qu'elle était devenue, une désespérée de l'espérance même. Cet espoir l'avait usée, détruite, nudifiée à ce point, que son sommeil qui l'en reposait, même la mort, semblait-il, ne pouvait plus le dépasser. (BAR, p. 231)

Cette mort arrive pourtant en fin de récit : la mère s'éteint et ses enfants la pleurent. Ainsi, contrairement aux autres récits du cycle, *Un barrage contre la Pacifique* épargne la famille : le vrai coupable n'est ni la mère, ni le frère, mais l'Indochine et sa corruption, ou plus simplement la vie : « La vie était terrible et la mère était aussi terrible que la vie (BAR, p. 231) ».

Dans *L'Amant*, la question de la responsabilité de la mère quant à la prostitution de sa fille de quinze ans est beaucoup plus difficile à trancher. La voix narrative revient fréquemment sur l'attitude de la mère à l'endroit de sa fille, mais sans jamais en réduire tout à fait l'ambiguïté.

Reste cette petite-là qui grandit et qui, elle, saura peut-être un jour comment on fait venir l'argent dans cette maison. C'est pour cette raison, elle ne le sait pas, que la mère permet à son enfant de sortir dans cette tenue d'enfant prostituée. Et c'est pour cela aussi que l'enfant sait bien y faire déjà, pour détourner l'attention qu'on lui porte à elle vers celle que, elle, elle porte à l'argent. Ça fait sourire la mère. La mère ne l'empêchera pas de le faire quand elle cherchera de l'argent. L'enfant dira : je lui ai demandé cinq cents piastres pour le retour en France. La mère dira que c'est bien, que c'est ce qu'il faut pour s'installer à Paris, elle dira : ça ira avec cinq cents piastres. L'enfant sait que ce qu'elle fait, elle, c'est ce que la mère aurait choisi que fasse son enfant, si elle avait osé, si elle en avait la force, si le mal que faisait la pensée n'était pas là chaque jour, exténuant. (A, p. 33-34) Nous soulignons.

La mère ne sait pas pourquoi elle laisse sa fille se vêtir ainsi, ne sait pas, donc, que ce faisant, elle l'encourage à se prostituer. C'est cependant ce que la mère souhaiterait que sa fille fasse, si elle pouvait se soustraire à « la pensée » et à son mal. Or, il semblerait que, par moments, la mère soit libérée de toute pensée, qu'elle *s'absente* :

Mais c'est à la façon dont nous sommes habillés, nous, ses enfants, comme des malheureux, que je retrouve un certain état dans lequel ma mère tombait parfois et dont déjà, à l'âge que nous avons sur la photo, nous connaissions les signes avant-coureurs, cette façon, justement, qu'elle avait, tout à coup, de ne plus pouvoir nous laver, de ne plus nous habiller, et parfois même de ne plus nous nourrir. Ce grand découragement à vivre, ma mère le traversait chaque jour. Parfois il durait, parfois il disparaissait avec la nuit. J'ai eu cette chance d'avoir une mère désespérée d'un désespoir si pur que même le bonheur de la vie, si vif soit-il, quelquefois, n'arrivait pas à l'en distraire tout à fait. Ce que j'ignorerai toujours c'est le genre de faits concrets qui la faisaient chaque jour nous quitter de la sorte. (A, p. 21-22)

La mère les quitte un peu tous les jours, en raison de ce que la voix narrative qualifie de folie. La mère serait folle de naissance, cependant, tout comme la folie de la mère

de *La vie tranquille* était pareille à la raison³¹⁷, la folie de la mère de *L'Amant* est vécue comme la santé :

Je vois que ma mère est clairement folle. Je vois que Dô et mon frère ont toujours eu accès à cette folie. Que moi, non, je ne l'avais jamais encore vue. Que je n'avais jamais vu ma mère dans le cas d'être folle. Elle l'était. De naissance. Dans le sang. Elle n'était pas malade de sa folie, elle la vivait comme la santé. (A, p. 40)

Cette mère a aussi, comme dans les autres livres, un air « hébété » qui parfois la rend méconnaissable, comme si l'identité du personnage pouvait s'effacer brusquement :

J'ai regardé ma mère. Je l'ai mal reconnue. Et puis, dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement je ne l'ai plus reconnue du tout. Il y a eu tout à coup, là, près de moi, une personne assise à la place de ma mère, elle n'était pas ma mère, elle avait son aspect, mais jamais elle n'avait été ma mère. (A, p. 105)

La mère est elle-même et est une autre. D'ailleurs, parmi les différentes réactions de la mère à la rumeur qui veut que sa fille se vende à Cholen, on trouve deux passages que l'on peut facilement placer en opposition, comme s'ils mettaient en scène deux personnages différents.

Dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle, elle me déshabille, elle s'approche de moi, elle sent mon corps, mon linge, elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois, elle va plus avant, elle regarde s'il y a des taches suspectes sur le linge et elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée, qu'elle va la jeter dehors, qu'elle désire la voir crever et que personne ne voudra plus d'elle, qu'elle est déshonorée, une chienne vaut davantage. Et elle pleure en demandant ce qu'elle peut faire avec ça, sinon la sortir de la maison pour qu'elle n'empuantise plus les lieux. (A, p. 73)

Déshonorée disent les gens ? et moi je dis : comment ferait l'innocence pour se déshonorer ? La mère parle, parle. Elle parle de la prostitution éclatante et elle rit, du scandale, de cette pitié, de ce chapeau déplacé, de cette élégance sublime de l'enfant de la traversée du fleuve, et elle rit de cette chose irrésistible ici dans les colonies françaises, je parle, dit-elle, de cette peau de blanche, de cette jeune enfant qui était jusque là cachée dans les postes de

³¹⁷ C'est à cette folie que s'identifie une Duras vieillissante, à cette absence à soi, ce refus de collaborer à l'existence, cette impossibilité (temporaire) de *continuer*. Duras raconte à Xavière Gauthier être demeurée immobile pendant des heures dans un lieu public : « Et j'avais toutes les coordonnées de ces gens-là, je savais où téléphoner, où les joindre. Et, au lieu de le faire, je me suis assise sur un banc dans le hall de l'aéroport et j'y étais encore à sept heures et demie du soir. [...] Mais j'étais très bien sur ce banc. C'est ça un petit peu..., qui est un petit peu dangereux. J'étais là où il fallait que je sois, bien. [...] Ben, je voulais plus avancer, quoi, je voulais plus vivre ce jour-là, ça arrive », in *Les Parleuses*, p. 200-201. Elle explique que cela a été pour elle un refus : « De continuer, quoi », et que des proches ont été effrayés en apprenant ce qui s'était passé, effrayés à l'idée de cette « diminution de la présence », in *Les Parleuses*, p. 203.

brousse et qui tout à coup arrive au grand jour et se commet dans la ville au su et au vu de tous, avec la racaille milliardaire chinois, diamant au doigt comme une jeune banquière, et elle pleure. (A, p. 113)

Quand la mère est-elle lucide : lorsqu'elle menace son enfant pour protéger son honneur ou lorsqu'elle contemple sa situation, presque amusée de l'ironie du sort ? De même que le lecteur ne peut être sûr de ce comprend la mère de ce que « disent les gens », il ne peut être sûr de ce que pense la mère de ce qu'elle a compris. Dans un même passage il est question de la profonde connaissance qu'a la mère de ses enfants et du fait qu'elle et sa fille n'ont jamais parlé de Cholen (où la jeune fille se donne au Chinois) : quelle conclusion en tirer ?

Nous nous sommes regardées longuement et puis elle a eu un sourire très doux, légèrement moqueur, empreint d'une connaissance si profonde de ses enfants et de ce qui les attendrait plus tard que j'ai failli lui parler de Cholen. Je ne l'ai pas fait. Je ne l'ai jamais fait. (A, p. 114)

Du visage de la jouissance de sa fille, la voix dit « Même ma mère devait le voir (A, p. 15) » ; à propos du fils, qui n'a pas vraiment fait d'études en France, elle dit : « Ma mère ne devait pas être dupe (A, p. 12) » : il n'y a pas d'affirmation, pas de certitude concernant ce que pensé la mère. Si certains passages laissent croire qu'elle sait tout de la prostitution de sa fille, tout comme des vols et des excès de son aîné, d'autres passages montrent que la mère vit dans un monde à part, étrangère à ce que trafiquent ses enfants hors de la maison, qu'elle sait et ne sait pas, qu'elle est là et est ailleurs.

Dans *L'Amant*, la misère de la mère a d'abord été causée par la mort du père, puis par l'achat de la propriété et la construction des barrages et, récemment, par les frasques du fils aîné. La jeune fille demande de l'argent à son riche amant pour contrer l'effet de l'ensemble de ces malheurs. *L'amant de la Chine du Nord* met l'emphase sur les événements récents. Les dettes contractées par le fils aîné dans les fumeries d'opium se retrouvent à l'avant-plan. Ce sont elles qui exigent de la mère qu'elle trouve d'urgence une somme d'argent considérable, c'est pour ce fils aîné, pour rembourser ce qu'il doit et pour payer son retour vers la France, que la mère laisse sa fille se prostituer. Le sort de cette enfant est posé en rapport direct avec celui

de l'aîné, tout comme il l'était dans *Les impudents*. Et tout comme dans ce premier livre, la mère peut être vue de l'intérieur au moyen d'une focalisation interne qui prend, dans ce scénario, la forme de didascalies.

— Mais pourquoi tu l'aimes comme ça et pas nous, jamais.

La mère ment :

— Je vous aime pareil mes trois enfants.

L'enfant crie encore. À la faire taire. À la gifler.

— C'est pas vrai, pas vrai. Tu es une menteuse... Réponds pour une fois... Pourquoi tu l'aimes comme ça et pas nous?

Silence. Et la mère répond dans un souffle :

— Je ne sais pas pourquoi.

Temps long. Elle ajoute :

— Je n'ai jamais su...

L'enfant se couche sur le corps de la mère et l'embrasse en pleurant. Ferme sa bouche avec sa main pour qu'elle ne parle plus de cet amour. La mère se laisse insulter, maltraiter. Elle est toujours dans cette région de la vie, celle de cette préférence aveugle. Isolée. Perdue. Sauvée de toute colère. (ACDN, p. 1571-1572)

De plus, dans les nombreux dialogues que contient, scénario oblige, *L'amant de la Chine du Nord*, la mère se livre à de grandes conversations à cœur ouvert avec sa fille et avec l'amant de celle-ci, le Chinois. Elle discute de la situation de sa famille, particulièrement de son fils aîné, avec une grande franchise et une impeccable lucidité. Elle est très au courant de ce que vivent ses enfants, de ce que l'aîné fait subir aux plus jeunes. Le texte en fait même la narratrice de la fameuse scène de repas où Pierre menace Paulo qui s'est servi le premier, scène qui dans *L'Amant* se déroulait en l'absence de la mère (« Ma mère n'est pas avec nous (A, p. 98) »). La mère de *L'amant de la Chine du Nord* est aussi très consciente de ce qu'elle éprouve pour ses enfants, faisant là preuve d'une grande capacité d'introspection.

— C'est là que j'ai commencé à comprendre qu'il fallait que je me méfie de moi-même. Que Paulo était en danger de mort, à cause de moi. Et c'est seulement hier que j'ai écrit à Saigon pour le faire rapatrier. Pierre... c'est comme si il était encore plus mortel qu'un autre pour moi...

Silence. La mère se tourne vers sa fille — cette fois en pleurant.

— Si tu n'avais pas été là, Paulo serait mort depuis longtemps. Et je le savais. C'est ça le plus terrible : je le savais. (ACDN, p. 1574)

La mère se confie librement à sa fille avec qui elle entretient une grande complicité : on dirait même parfois que les rôles s'inversent et que la mère est secrètement de connivence avec sa fille pour éloigner le fils aîné. La fille se confie en retour à sa

mère, sur tous les sujets sauf un, le rapport incestueux avec le petit frère. Alors qu'ils viennent tout juste de coucher ensemble, la mère demande à sa fille :

— Il y a des choses que tu ne me dis pas... ou il n'y en a pas...

L'enfant baisse les yeux. Elle se reprend... dit qu'il y en a mais que c'est égal. La mère dit que c'est vrai. Que c'est complètement égal. (ACDN, p. 1696)

La mère ne semble pas au courant pour Paulo : qui sait si cela lui aurait été égal. Par contre, il est clair qu'elle sait pour l'amant de Cholen. Or, d'après sa fille, cela lui serait égal. Celle-ci dit à la surveillante de la pension qui a prévenu sa mère du fait qu'elle ne rentre plus dormir:

Ce n'était pas la peine de la prévenir, ma mère, elle sait tout et ça lui est égal. Elle a dû oublier... Elle fait semblant de croire à la discipline mais c'est faux... Elle se fiche de tout ma mère... Je la vois comme une sorte de reine, vous voyez... une reine... sans patrie... de... comment dire ça... de la pauvreté... de la folie, voyez... (ACDN, p. 1635)

La fille tient ce discours devant la surveillante, mais elle est quand même fortement choquée d'apprendre que le Chinois a discuté avec sa mère, et qu'il ne lui a pour ainsi dire rien appris de leur liaison : « Elle sait tout depuis le début de notre histoire (ACDN, p. 1655) ». Le Chinois suggère également que la mère doit savoir beaucoup de choses, en connaître beaucoup sur la vie. Ce à quoi l'enfant répond : « Non [...], non, c'est le contraire, à force, elle sait plus rien. Elle sait tout. Et rien. C'est entre les deux qu'elle sait encore des choses, on ne sait pas quoi, ni elle ni nous, ses enfants (ACDN, p. 1663) ». Dans ce livre, la mère parle, écoute, se confie, recueille des confidences, elle voit tout, se désespère de ce qu'elle voit, avoue ses torts, dénonce ceux des autres : la mère est indubitablement là, mais cela ne change rien à la situation. L'énigme est résolue, la mère savait, mais c'est tout comme si elle ne savait rien : elle aurait pu tout aussi bien ne rien savoir, c'est *égal*.

La reprise du souvenir est l'occasion d'un retour sur la représentation de la mère et du grand frère, un retour impliquant des modifications importantes, dans ce qui nous apparaît comme la tentative répétée de percer un mystère : le mystère, certes, de ce qui pousse le grand frère à faire le mal et de la préférence que la mère lui

accorde malgré tout, mais aussi, et surtout, le mystère de l'amour que la jeune fille accorde à ces deux êtres, que la voix narrative leur accorde encore au présent de l'écriture. Les différentes versions de l'histoire familiale s'attardent sur les motivations psychologiques de ces deux personnages, justifiant plus ou moins efficacement leur comportement, déresponsabilisant l'un pour accuser l'autre, apportant de nouveaux faits, corrigeant les versions antérieures, déplaçant les causes et leurs conséquences. La multiplicité des possibilités ne lève pas pour autant le voile sur cette adoration inconditionnelle et mortifère. C'est sur ce plan que la quête de vérité factuelle se heurte à un irréprésentable, à ce qui agit dans l'œuvre à la façon d'un inconscient, d'un refoulé, et qu'elle doit se contenter d'une autre vérité, celle du désir³¹⁸.

Différentes représentations de la mère finissent par se contredire, par s'annuler les unes les autres jusqu'à aboutir à une sorte de désamorçage de la représentation. Les représentations du père et du petit frère offrent davantage de constantes (à l'analyse, elles n'entrent pas en conflit), cependant celles-ci peuvent être considérées lacunaires en elles-mêmes, présentant des images constamment sujettes à l'effacement. En effet, les personnages du père et du petit frère sont constamment sur le point de disparaître, repliés dans le mutisme ou dans *l'autre pièce* de la maison, l'espace hors champ, ils semblent toujours en train de se soustraire aux regards, tels ces insectes fuyant la lumière. Ainsi, le laborieux travail de réécriture opéré par Duras ne semble pas tant viser à accomplir le deuil, à saisir la représentation pour la désinvestir, qu'à s'assurer que le deuil de l'objet d'amour soit impossible, en rendant la représentation insaisissable; soit par un manque de représentation, un évidement de l'image, soit par un débordement de représentations qui finissent par se saboter, une saturation de l'image qui aboutit au noir, à une autre forme de vide.

³¹⁸ Voir le chapitre IV pour ce développement.

Kiš : l'ombre brisée du père

Chez Duras, c'est d'un personnage à l'autre que l'on passe de la béance à la surenchère, et généralement d'un livre à l'autre que les représentations d'un même personnage se contredisent. Chez Kiš, c'est à travers un seul personnage et à l'intérieur d'un même texte que l'on peut retrouver diverses façons de représenter le proche disparu en tant qu'absent, de donner à voir l'autre en tant qu'autre, résistant à la représentation. Le personnage du père, Édouard Sám est d'abord un personnage effacé, dont l'absence se remarque dans la première moitié du cycle (selon l'ordre souhaité par l'auteur). Le père est ensuite mis en scène à l'aide d'un réseau métaphorique l'associant à l'ombre, la fumée et la cendre, ce qui souligne la difficulté de donner une image à cette mort sans trace. Enfin, le mythe d'Édouard Sám se construit en additionnant les portraits contradictoires, voire incompatibles, élaborant une énigme autour de la posture du père (héros ou victime) face à une réalité devenue cauchemar.

Dans la première moitié du cycle, *Chagrins précoces* et le début de *Jardin, cendre*, le récit se consacre aux aventures du petit Andi : le père, la mère et la sœur apparaissent, ici et là, en tant que personnages secondaires. Au cours de *Jardin cendre*, l'histoire du père s'impose, éclipsant celle de la mère et de la sœur, puis, dans *Sablier*, le personnage se retrouve au centre de tous les fragments. Si l'on considère que l'ensemble du *Cirque de famille* fait près de cinq cents pages, et que *Chagrins précoces*, n'en compte que quatre-vingts, il apparaît que plus de la moitié du cycle familial est consacré au personnage du père. Cette disproportion est d'autant plus significative que Danilo Kiš eut sa mère vivante auprès de lui une dizaine d'années après la disparition de son père. Le narrateur de *Jardin, cendre* connaît l'histoire de sa mère dans le détail. Lors de nombreuses séances de réminiscence, la mère lui a parlé de son enfance et de ses origines.

Alors, en un long monologue lyrique, elle se mit à raconter l'histoire de son enfance; c'était parmi les figuiers et les orangers, une enfance idéalisée comme les récits bibliques; comme dans la Bible, on y voyait paître des moutons à la toison d'or, on y entendait braire des ânes, la figue y était le fruit d'élection. Ma mère s'efforça d'opposer aux contes des pluies d'automne sa propre légende, située dans l'espace et dans le temps; en manière de preuve, elle m'apporta une mappemonde à l'échelle de 1 / 500 000, trouvée parmi les objets laissés par mon père et sur laquelle, de la pointe de son aiguille à tricoter, elle me désignait cette Arcadie, cet Eldorado ensoleillé de son enfance idéalisée, ce mont des Oliviers baigné de lumière, ce Monténégro. (JC, p. 229-230)

Autour de l'histoire des ancêtres se construit un autre mythe, un mythe maternel celui-là, qu'Andreas tient de la bouche même de sa mère et non de témoignages recueillis lors de l'enquête qu'il mena adulte: « Puis, emportée par son propre récit, son propre mythe, elle revenait toujours à notre généalogie, et nous découvrait non sans fierté des ancêtres dans l'histoire lointaine et confuse du Moyen-Âge [...] (JC, p. 330) ». Or, cet autre mythe, avec ces ancêtres glorieux et son imaginaire chrétien, ne couvre que deux pages de texte. À propos de sa mère, Kiš dit en entrevue: « Comme vous avez pu le remarquer, sa présence dans mes livres est très discrète. Ma mère est morte et enterrée, comme cela se fait dans un monde normal. D'autre part, ce monde auquel elle a appartenu n'a pas vraiment changé et demeure intact³¹⁹ ». On comprend qu'Édouard Kiš, lui, n'est pas mort « comme cela se fait dans un monde normal » et que le monde auquel il appartenait est disparu en même temps que lui.

C'est cette disparition que le texte s'efforce d'abord de mettre en scène, soulignant les entrées et les sorties du père, en faisant un personnage éternellement de passage. Dans *Chagrins précoces*, à l'exception des quatre pages de la nouvelle « Le Jeu », la présence du père se compose de brèves apparitions. Il surgit littéralement au bas d'une page: « Soudain, du côté ouest, des hautes herbes surgit mon père, sa canne brandie, et il s'arrête à l'orée du champ piétiné, là où était la tente des singes (CP, p. 41) », puis disparaît à la page suivante: « Puis, il repart dans les herbes hautes [...] ». Le souvenir du père est une image fixe, telle une photographie

³¹⁹ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 200.

découpée que l'on déplacerait sur le décor du souvenir : « Lorsqu'il ouvrit les yeux, il vit son père, grand, sa canne à la main, avec son chapeau à bord dur, qui s'attardait derrière la charrette et se découpait sur l'horizon pourpre (CP, p. 48) ». Dans ce premier tome, comme dans les premiers chapitres de *Jardin, cendre*, le père est toujours situé à l'écart du reste de la famille. Même lorsqu'ils voyagent tous ensemble, le père reste à distance, en s'installant par exemple à l'avant d'une charrette avec le cocher. On comprend qu'il discute avec ce cocher, avec des étrangers et des visiteurs, mais jamais avec ses enfants, ou alors très rarement (seul le huitième chapitre de *Jardin, cendre* contient un dialogue entre le père et son fils). Dans cette première moitié du *Cirque de famille*, la représentation du père est avant tout une image de son absence, une image en négatif pour reprendre l'expression de Danilo Kiš :

Les scènes dans lesquelles apparaît mon père sont une sorte de négatif, les images de son absence. Aujourd'hui encore, lorsque je le revois, c'est en train de monter dans une charrette, un fiacre, un train, un tramway. Soit nous l'accueillons, soit nous lui disons au revoir.³²⁰

En plus de ces phénomènes d'apparition-disparition, faisant du père un revenant, l'association du père à ses cigarettes contribue à faire de la présence du père quelque chose qui fuit, qui échappe, qui s'écoule... L'homme semble soudé à sa cigarette qui fait partie de lui, de sa représentation. Il est vu par l'enfant à travers le nuage de fumée qui le couvre presque en permanence : « Enveloppé de la fumée bleue de sa Symphonie, les yeux injectés de sang, nerveux et ivre, génie du voyage, Ahasvérus, il avait l'air d'un poète qui se consume dans l'extase créatrice (JC, p. 105) ». Le père est réfugié dans l'obscurité, caché derrière la fumée, seul un petit éclat trahit sa présence : « Le soir, quand nous nous couchons, mon père fume dans l'obscurité et je vois voler autour de sa tête une luciole incandescente, moucheron brillant de son génie (JC, p. 106-107) ». Le père a l'air d'un poète « qui se consume », et plus loin, lorsqu'il le découvre saoul mort, Andréas oppose à cette

³²⁰ *Ibid.*, p. 181.

mort apparente l'activité de la cigarette qui se consume et de la cendre qui s'effrite: « Mon père paraît mort depuis longtemps, mais sur le cendrier, une Symphonie achève de se consumer. La colonne de cendre s'effrite peu à peu (JC, p. 170) ». Ce n'est qu'après la disparition de l'odeur de cigarette dans la maison, remplacée par l'odeur de la lavande, que le dernier départ du père (sa déportation) acquiert aux yeux des enfants un caractère définitif (JC, p. 197) : le silence s'abat alors sur la maison, « comme de la cendre (JC, p. 223) ». La fumée, la cendre et la matière se consumant évoquent la mort du père à Auschwitz. Elles évoquent également la mort que le narrateur des « Carnets d'un fou », E.S., souhaite pour lui-même : « [...] par la présente, je lègue mon corps à la FLAMME [...] (S, p. 430) ». Ce narrateur spécifie également que ses cendres devront être dispersées dans le fleuve. Auparavant, il a parlé de sa cigarette dans un des fragments de *Sablier*. Il l'a décrite de façon à lui donner un corps, puis il a mis en parallèle ce corps de la cigarette et son propre corps, pour enfin lier l'effritement de la cendre à l'écoulement du temps humain, au corps poussière qui court vers sa mort. Il s'agit d'un long passage, nous ne citons que l'essentiel :

L'effritement brusque de la moelle épinière de la cigarette s'est produit tout d'un coup, aux confins du sommeil, aux confins du mouvement et du souffle, et il est impossible de savoir si la colonne poreuse de la cendre s'est désintégrée, *poussière et cendre*, lorsque j'ai sursauté au sortir de ma léthargie et de ma rêverie morose, ou si c'est le contraire, si c'est moi qui ai sursauté, tiré de mon demi-sommeil léthargique [...] juste au moment où la colonne poreuse de la cendre de ma cigarette s'est écrasée, avec un petit paf ! [...] Je fus envahi à cet instant d'une sensation très nette de l'écoulement, comme si cette colonne de cendre (encore visible comme *colonne*, bien que déjà écrasée et désagrégée, colonne vertébrale brisée du temps), cette colonne effritée du temps représentait l'écoulement même [...], comme ce que l'homme ressent (pressent) lorsque l'aiguille de la pendule avance [...] pas progressivement et insensiblement, mais brusquement, avec un petit bruit sourd [...] un réveil inexorable et sévère, le dieu-réveil, Chronos-Jéhovah, qui du battement rythmique de son cœur réveille et rappelle à l'ordre, et empêche le temps de s'arrêter. (S, p. 307)

D'une part, la représentation du père dans la première moitié du cycle tend à en faire un être déjà absent, déjà « mort depuis longtemps ». D'autre part, il nous apparaît que la représentation du père comme corps en train de se consumer permet de sortir de l'image fixe, de l'image qui se découpe, se détache du fond du souvenir, de sortir du temps arrêté du souvenir-écran. La métaphore de la cigarette permet de

réintroduire l'écoulement du temps : le père n'est pas mort, il est en train de mourir, en train de se consumer. Il n'est pas complètement disparu, il est cendre et fumée, incandescence. Le père revient systématiquement dans l'œuvre, non pas seulement comme un mort hantant le texte, un revenant : le père revient pour mourir, pour que le texte puisse tenter à nouveau de saisir l'instant de sa mort, de représenter la mort dans son incidence : « un petit paf ! ».

Alors que l'on quitte le souvenir d'enfance pour entrer dans le mythe d'Édouard Sám, c'est-à-dire dans la reconstitution de l'histoire du père à partir de témoignages et de documents, de son passé et de ses ancêtres, dans *Jardin, cendre*, des derniers jours avant sa mort, dans *Sablier*, le travail d'écriture autour de la représentation du père paraît vouloir pointer autre chose : l'accent se déplace de l'absence vers une présence multiple, d'un non visible vers une image morcelée. Dans le prologue de *Sablier*, le père est encore représenté caché dans l'ombre, émergeant de l'obscurité : « [...] cachée par l'ombre du miroir, un peu plus haut que la surface de la table, semblant planer dans l'obscurité, une cigarette à moitié consumée (*S*, p. 261) », or dans ce prologue, l'ombre se conjugue au pluriel et décompose les objets de la scène : « Les ombres vacillantes décomposent le bord des objets et brisent la surface des volumes [...] (*S*, p. 257) ». Il est encore question d'une flamme, mais afin de souligner que celle-ci se dédouble dans un miroir, alors que tout ce qu'elle éclaire tremblote, n'échappant pas au regard mais semblant en perpétuel mouvement. Dans le premier « Tableau de voyage » qui suit immédiatement le prologue, l'ombre de la tête de l'homme se brise contre un meuble : « L'homme tourne maintenant le dos à la table. Son ombre étirée, floue et vacillante, coupe la pièce en diagonale, tandis que l'ombre informe et tordue de sa tête se brise contre le flanc de la malle en bois (*S*, p. 262) ». Le texte présente les divers morceaux de cette tête éclatée, dans un geste qui rappelle le rituel funéraire souhaité par le narrateur des « Carnets d'un fou » : non seulement les cendres seront dispersées, mais leur

contenant devra être mis en pièces : « [...] l'urne-amphore doit être brisée en mille morceaux et également jetée du pont, comme un verre brisé (S, p. 481) ». Si, dans cette seconde moitié du *Cirque de famille*, le portrait du père reprend parfois certains traits du souvenir d'enfance (la cigarette, l'obscurité, la flamme), c'est sur un phénomène de fragmentation que le texte insiste désormais et non plus sur l'effacement d'une image.

Le texte instaure ce vacillement, ce balancement entre deux pôles et le personnage d'Édouard Sám se prête particulièrement bien à ce jeu des contraires. En effet, le père déjoue constamment les attentes, se mettant à quatre pattes au milieu des chiens pour Pâques et faisant dignement la morale aux villageois réunis pour le lyncher. Il se répand en plaintes véhémentes à propos d'une cuisinière défectueuse, mais oppose au sort tragique une sérénité inébranlable. Lorsque les autorités le retracent et l'obligent à se rendre au ghetto d'où il sera déporté, le père quitte les siens comme s'il partait faire une promenade ou un voyage de plaisance : « Il partit par une magnifique journée d'été. Il s'avancait sur la voie romaine, plein d'allant, balançant allègrement sa canne, et nous le suivions à deux pas, pour ne pas troubler sa paix (JC, p. 191) ». Cette paix ne dure pas longtemps. Le père a les pieds plats et se fatigue vite, et la mère doit troquer son foulard pour que des nomades acceptent de le transporter dans leur chariot. Dès qu'il peut s'asseoir, le père se ressaisit et retrouve son *personnage*. Trônant, couronné, le père est à nouveau roi, et la détermination de son attitude force le regard, pousse le narrateur à voir la scène autrement : la poussière recouvrant le père (comme le ferait la cendre) devient du pollen de fleurs.

Et mon père trône sur le chariot, près de la jeune nomade aux seins rebondis, il trône, comme le prince de Galles ou, si vous voulez, comme un croupier, ou comme un maître d'hôtel (comme un magicien, comme un impresario de cirque, comme un dompteur de lions, comme un espion, comme un anthropologue, comme un majordome, comme un contrebandier, comme un missionnaire quaker, comme un souverain voyageant incognito, comme un maître d'école, comme un médecin de campagne et enfin comme un commis-voyageur, représentant en lames de rasoir d'une compagnie d'Europe occidentale); il est assis bien droit, fier, majestueux dans son calme olympien, sous la couronne foncée de son haut-de-forme, sur lequel s'accumule la poussière, comme du pollen de fleurs. (JC, p. 191)

Le père est « comme » un magicien, « comme » un espion, il voyage incognito, derrière des masques : « [...] il changeait constamment de masque, il se cachait derrière tel ou tel rôle [...] (JC, p. 166) ». Le père est « comme » un médecin, un maître d'école, un anthropologue, il a un savoir sur le monde et « comme » un missionnaire, il a le devoir de transmettre sa bonne nouvelle. Le père est à la fois la victime sacrificielle et le dieu olympien, il préside à sa mise à mort. *Jardin, cendre* ne cesse d'élargir ainsi le personnage, ajoutant à la représentation du père de nouveaux éléments vraisemblablement tirés de documents, de sources orales (le témoignage des proches, mais aussi les racontars qui tissaient la légende d'Édouard Sám déjà de son vivant) et de l'imagination du narrateur. Puis, dans *Sablier*, un même personnage, E.S., est présenté selon différents points de vue, et nous avons vu que le nombre et la diversité des narrations ne garantissent nullement l'objectivité du récit, que l'addition des fragments ne produit pas nécessairement un tout cohérent. Les deux œuvres réunies offrent du père une multitude d'images qui entrent en conflit les unes avec les autres : le père est un écrivain génial, mais aussi un ivrogne raté, il est un fou délirant, mais aussi un prophète extralucide. Le retour incessant du père dans l'œuvre, jouant un autre rôle, arborant un autre masque, manifeste la difficulté pour le sujet de l'écriture de trancher entre ces possibilités offrant chacune une satisfaction.

Dans ses dernières années de vie, le père se consacre à la réédition de l'un de ses ouvrages, le fameux *Indicateur des communications routières, maritimes, ferroviaires et aériennes*. Il propose en vain aux éditeurs le nouveau manuscrit « plein de corrections en marge, de rajouts collés, d'annotations, de renvois, d'additifs, de préambules, chargés de signes bizarres et de petits idéogrammes miniatures (JC, p. 121) ». Quand il décrit ce travail d'écriture, le narrateur ironise sur les ambitions démesurées de son père, entre autres à l'aide d'une énumération du lexique de la bibliographie de l'œuvre. La liste alphabétique fait une page et demie dans *Jardin, cendre* :

[...] il rassembla ainsi une énorme bibliographie sur les matières les plus diverses, dans presque toutes les langues d'Europe et les lexiques furent remplacés par des études alchimiques, anthropologiques, anthroposophiques, archéologiques, astrologiques, astronomiques, cabalistiques, caractériologiques, cartésiennes, cartographiques, cataleptiques, cataplexiques, causalistes, comédiographiques, comparatives, confucianistes, constitutionnalistes, cosmiques, cosmogoniques, darwinistes, déistes [...] (JC, p. 124)

Mais si le narrateur expose le caractère délirant de l'œuvre du père, c'est toujours en soulignant ce que ces délires ont de génial : la « pensée géniale » jaillit dans la tête du père « comme s'éleva pour Moïse la voix du buisson ardent (JC, p. 124) ». *L'Indicateur* est grandiose en tant que projet : tout rassembler, tout réunir, faire tenir le monde dans un livre. Par son rêve d'une œuvre totalisante qui transcende l'espace et le temps, le père ose défier l'idée même d'une limite, son œuvre est un défi lancé à Dieu.

Dans ce somptueux manuscrit étaient mentionnés toutes les villes, tous les continents et toutes les mers, tous les cieux, toutes les terres, tous les méridiens. Dans ce manuscrit étaient reliées par un trait les villes les plus éloignées. La Sibérie, le Kamtchatka, les Célèbes, Ceylan, Mexico, New Orleans y étaient aussi puissamment présents que Vienne, Paris ou Pest. C'était une bible sacrée, apocryphe, où se renouvelait le mystère de la Genèse, mais où étaient corrigées toutes les injustices divines et l'impuissance de l'homme. Dans ce pentateuque, les longues distances qui séparent les mondes, si cruellement augmentées par la volonté de Dieu et le péché originel, étaient ramenées à la dimension humaine. Avec la fureur aveugle de Prométhée et du démiurge, mon père n'admettait pas la distance entre la terre et le ciel. Dans ce Nouveau Testament anarchiste et ésotérique était semée la graine d'une nouvelle fraternité et d'une nouvelle religion, exposée la théorie d'une révolution universelle contre Dieu et toutes les limites qu'il impose. C'était un mélange merveilleux et, disons-le, morbide de panthéisme spinozien, de rousseauisme, de bakouninisme, de trotskisme et d'un unanimisme tout à fait moderne, un amalgame malsain d'anthropocentrisme et d'anthropomorphisme, en un mot une géniale théorie panthéiste et pandémonique fondée sur les découvertes de la science, sur les principes de la civilisation moderne et de la technique du temps nouveau, comme aussi sur les acquisitions naturelles de l'écorce terrestre et des océans, mais qui s'efforçait d'établir l'harmonie entre les nouvelles théories matérialistes et les sciences occultes du Moyen Âge. (JC, p. 121-122)

L'ironie du narrateur apparaît comme une défense contre la tentation de conférer à *L'Indicateur*, sorte de testament paternel, un caractère sacré. Il dit que son père écrivait son livre « [...] comme on écrivait des livres prophétiques : possédé par ses visions et en marge de la vie réelle (JC, p. 122) ». Le père s'est fixé une tâche « digne de Moïse (JC, p. 123) » : son indicateur « messianique (JC, p. 127) » doit corriger « toutes les injustices divines et l'impuissance de l'homme (JC, p. 121) ». Il éliminera

les barrières entre les peuples, notamment celles érigées par la religion, comme en témoignent les signes idéographiques sur le manuscrit : croix, demi-lune, étoile à six branches (JC, p. 125). À défaut de pouvoir faire publier le livre considérablement augmenté, le père livre son message à qui veut l'entendre, aux villageois qu'il rencontre dans la forêt, aux clients de la taverne, et surtout à la famille de sa sœur qui l'héberge. Et ce qu'annonce le père à ce public forcé n'est rien de moins que la fin du monde, plus précisément la fin de leur monde. Prévenant la population de l'imminence de l'apocalypse, jetant l'anathème sur l'un et sur l'autre, le père se donne des airs de prophète : « Et cet homme dont le regard brille d'un éclat insensé et qui lève les bras au ciel, c'est mon père, prophète pécheur et faux apôtre (JC, p. 156) ». Encore là, l'ironie du narrateur se teinte d'admiration pour ce père, pour son incroyable capacité d'excès. Les discours du père, que le narrateur qualifie de « paraboles apocalyptiques (JC, p. 172) », sont d'autant plus impressionnants que le père a une « voix merveilleuse » qui se fait entendre malgré le brouhaha des plaintes de son auditoire : « Entendez-moi, vous tous, renégats et canailles ! Je vous prophétise des jours noirs ! Vous entendez la trompette de Jéricho ! L'enten-en-deeez-vous ! Ou bien pensez-vous que ce soient les hallucinations d'Edouard Sam, mon *delirium tremens*, mes rats blancs ! (JC, p. 138) ». Quand le père élève la voix, sa harangue prend des dimensions bibliques, et certains se laissent alors toucher : ils pensent assister à un phénomène surnaturel.

[...] il élevait alors sa voix jusqu'à une intensité inouïe, sans grand effort apparent; et bientôt à ses paroles, à sa clameur divine se mêlaient le tintement du verre et de la porcelaine, l'aboïement des chiens, le mugissement des vaches et le caquètement des volailles, les gens du voisinage accouraient, affolés et armés de bâtons, et les femmes appelaient les enfants qui couraient dans les maisons comme s'ils eussent fui un incendie. Quand sa voix commençait à baisser, comme les trompettes de Jéricho, tout le monde se mettait à chuchoter d'un air épouvanté, ayant pris un instant la démente de mon père pour une sorte d'illumination. (JC, p. 137)

Est-ce la trompette de Jéricho qui résonne dans la bouche d'Édouard Sam ou un *delirium tremens* dû à son alcoolisme ? Le père est-il un illuminé pouvant prédire

l'avenir ? Est-il un dément ? Ou n'est-il pas plutôt un opportuniste jouant au fou pour obtenir de l'argent de sa sœur et de son neveu ? Si *Le cirque de famille* pose la folie du père comme un fait, le texte ne cesse de relativiser cette folie en lui attribuant de nouvelles causes, différents événements déclencheurs : peut-être le père a-t-il toujours été fou, mais peut-être aussi l'est-il devenu. On comprend qu'il y eut plusieurs étapes, que le père a présenté divers états morbides, mais le peu de repères temporels clairs rend difficile l'ordonnancement de ces états selon une logique de causalité. Les trois livres contiennent plusieurs allusions à un internement à l'asile de Kovin, mais ce n'est qu'au milieu du dernier tome que l'on trouve une date précise, lorsque la voix anonyme de « Instruction (II) » cite le procès-verbal rendu par le Tribunal du district de Kovin, daté du 25 mars 1940 :

[...] le Tribunal du district de Kovin, en vertu de l'article 194 alinéas 2 et 10, autorise le patient E.S., rétabli de sa maladie, à quitter la maison de santé de Kovin à la condition que son épouse légitime, en tant que soutien provisoire du malade, le prenne en charge et responsabilité [...] le patient a été examiné dans un établissement psychiatrique public et les experts ont conclu qu'il n'était pas apte à prendre soin de sa personne et de ses biens, mais compte tenu de l'amélioration de son état et du fait qu'il n'est dangereux ni pour lui-même ni pour son entourage, il peut être confié, en tant qu'individu inoffensif et ayant recouvré sa santé, au soin de sa parenté. (S, p. 349-350)

Après un temps indéterminé³²¹ passé à l'asile de Kovin, le père aurait recouvré la santé, mais serait toujours inapte au travail. On suppose que cet internement est antérieur à la période de dépression contemporaine du refus de l'éditeur de publier le nouvel *Indicateur* (le texte ne donne pas une année précise). Cette dépression est d'abord perçue comme une réaction à un événement ponctuel : « [...] il tomba dans une profonde dépression que nous considérâmes longtemps comme la conséquence de l'échec de son indicateur, sans pouvoir, au début, trouver à ce phénomène d'explication plus naturelle (JC, p. 126) », puis, elle est intégrée à un phénomène cyclique remontant peut-être jusqu'à l'internement, peut-être à plus loin encore : « Ce

³²¹ Dans *Le résidu amer de l'expérience*, p. 181, Kiš dit être allé visiter son père à l'asile de Kovin en septembre 1939 (il avait quatre ans). Si le document légal dans *Sablier* est authentique, alors le père aurait été interné au moins six mois. On apprend également dans cet entretien (« Life, littérature ») qu'Édouard Kiš avait déjà été interné trois mois en 1934 (p. 190).

n'est que plus tard que je compris : mon père était depuis le début de l'automne dans un état dépressif dont il ne sortait qu'au printemps ». Chaque automne, le père retombe dans un état apathique. Il s'enferme dans le mutisme et se retire du monde, disparaissant pendant des mois. Ce n'est qu'au printemps qu'il renonce à son itinérance, revient à la maison et retrouve son état colérique « naturel » :

Pendant quelques jours il restait tranquille, mystérieusement silencieux, et puis soudain, sans la moindre raison, il se mettait à hurler comme une bête et à donner des coups de canne dans les vitres; car, au printemps, il s'éveillait de sa léthargie, il sortait de sa méditation, il renonçait pour quelque temps à son maudit manuscrit, et il retrouvait son état naturel d'irritation, cette étrange irritation, cette révolte contre le monde et les phénomènes de la vie, qui était sa vraie nature. (JC, p. 127)

Cette alternance (silence / cri, apathie / violence, absence / présence) se répète tous les ans, mais depuis quand ? On sait que le père occupa pendant des années un emploi important aux chemins de fer, il ne devait pas alors s'absenter tout l'hiver. Depuis quand le père est-il inapte au travail ? Et si le père est vraiment fou, depuis quand cette folie se manifeste-t-elle ?

Ce qui complique les choses, c'est que non seulement le père est peut-être malade depuis toujours, mais il a aussi subi un choc, en 1942, et souffrirait depuis d'un autre mal, événementiel celui-là, pouvant être considéré comme une forme de lucidité. Alors qu'il attendait en rang au bord du Danube, lors des massacres de Novi Sad, le père aurait subi un traumatisme qui aurait aggravé son état, qui aurait en quelque sorte causé une folie supplémentaire.

Mon père revint à la maison tard dans l'après-midi, brisé, brusquement vieilli, avec ce regard terrible que je lui avais vu à l'asile de Kovin, trois ans plus tôt. Cette journée qu'il passa sur le bord du Danube et cette attente dans la queue, devant les cabines comme dans l'antichambre de l'enfer (et il ne pouvait pas ne pas entendre les coups de feu, les hurlements et l'eau qui rejaillissait), ruinèrent définitivement sa santé déjà chancelante.³²²

Le père a vu les massacres des familles juives et serbes, mais surtout, il y a échappé, et de justesse. Si cela n'avait été du manque de place pour les corps sous la glace,

³²² *Ibid*, p. 189.

d'un « problème d'ordre technique ³²³ » donc, le père serait mort avec les autres. Dans « Carnets d'un fou (IV) », le narrateur parle de son moi divisé : il y a un Moi et il y a « l'Autre qui est et n'est pas Moi (S, p. 380) ». Et cet autre, qui parasite son esprit, est la part de lui-même qui persiste bien que morte : « Cet autre, mon autre être, c'était moi-même après ma mort : le défunt E.S. confronté au vivant, le défunt E.S. surgi de mon propre être pour s'incarner, se lover contre les flancs du vivant (S, p. 383) ». Ces lignes terminent le fragment que nous avons déjà cité et qui porte sur un mot pour désigner l'impossible :

Tout ce qui subsistait dans ma conscience, c'était l'impression d'un cauchemar, tout ce que je pouvais formuler de façon sensée, c'était un seul et unique mot : GRAND, un adjectif accolé à une chose impossible, à un concept impossible à identifier, mais qui engendrait une terreur incompréhensible [...] (S, p. 382)

Cette représentation du père en témoin direct de l'horreur propose de voir autrement la folie du père décrite dans *Jardin, cendre*, son abattement, son désespoir, ses hurlements de terreur et de révolte : le père serait fou d'une rencontre traumatique avec le réel. Dans *Sablier* plus que dans *Jardin, cendre*, la folie du père apparaît comme tributaire d'une brutale prise de conscience. E.S. est malade de sa lucidité, il est fou de lucidité, la folie pouvant seule lui permettre de continuer à vivre avec ce savoir qu'il a, cette connaissance intime de la mort :

Les tremblements qui m'ont agité ces derniers jours m'ont permis de comprendre, malgré mes terribles accès de frayeur, que ma maladie n'est rien d'autre que ceci : parfois, pour des raisons que j'ignore totalement, pour des motifs absolument incompréhensibles, je deviens *lucide*, je prends conscience de la mort, de la mort en tant que telle; dans ces instants d'illumination diabolique, la mort acquiert à mes yeux ce poids et ce sens qu'elle a *an sich* [...] Mais ce qui me terrifiait (la clairvoyance n'est guère consolante) et amplifiait encore mes tremblements intérieurs, c'était la conscience que ma folie était en fait lucidité, et que pour ma guérison [...] il me fallait justement la folie, la démence, l'oubli et que seule la démence me sauverait, seule la folie me guérirait ! (S, p. 384)

Le père a vu de ses yeux une version de la *solution finale*, et cela l'a rendu clairvoyant : il peut maintenant prédire la suite des événements, la mort pour tous. Annonçant la fin du monde au peuple juif, le père verrait juste, et s'il paraît avoir perdu contact avec la réalité, c'est qu'il serait le seul à être véritablement en contact

³²³ *Ibidem*.

avec « le cauchemar de la réalité (S, p. 366) », avec une réalité devenue fantastique, devenue « incroyable » :

Qu'attendre donc d'un docteur S, psychiatre, ou de mes sœurs et neveux, qui ne sont même pas capables de comprendre des choses pourtant dépourvues de la moindre résonance irréaliste et qui, bien qu'incroyables, n'entrent pas encore dans le domaine du miracle : que *notre affaire* est, depuis longtemps déjà, foutue ! Et quand je dis notre affaire, je pense à vos, à nos petites vies. (S, p. 478)

Les « Carnets d'un fou » ressaisissent les délires du père dans *Jardin, cendre*, mais en leur donnant une causalité événementielle, en soulignant leur ancrage historique : les Cavaliers de l'Apocalypse viendront les prendre, mais ils seront vêtus en soldats hongrois (« Beaux gendarmes moustachus de province, une plume de coq à leur chapeau noir », (S, p. 478) »).

Dans les documents de l'asile de Kovin, Kiš a découvert le nom de la maladie qui a été attribuée à son père, la névrose de la peur, ce qui lui a permis de relier directement la folie de son père à sa condition de juif d'Europe centrale.

À la lecture de livres de psychopathologie, en particulier des chapitres « Névrose de la peur », certaines choses devinrent pour moi tout à fait claires. J'appris avant tout que la névrose de la peur était considérée depuis longtemps comme *une maladie endémique de l'intelligentsia juive d'Europe centrale*; d'autre part, que les patients atteints de cette maladie avaient le plus souvent recours à l'alcool pour étouffer leur peur latente [...] ³²⁴

Ces pages des entretiens suggèrent qu'il est peut-être *normal* de devenir fou pour un juif faisant partie de l'élite intellectuelle de l'Europe centrale au début du XX^e siècle. La folie du père serait causée par « une lucidité absolue³²⁵ » et son comportement apparaît alors comme une réaction normale et peut-être salutaire à sa réalité. L'adhésion immédiate et non relativisée de Kiš à ce diagnostic de névrose de la peur ne s'explique, selon nous, qu'en rapport avec l'ambivalence que manifeste la représentation du père dans *Le cirque de famille*, à la fois père destitué et père tout-puissant. La folie du père en fait un père indigne, le membre de la famille à charge, le maillon faible, le boulet qui entraîne les siens dans la catastrophe. Cependant le récit

³²⁴ *Ibid.*, p. 191.

³²⁵ *Ibidem.*

associe cette folie à la fois au destin biblique du peuple juif, en faisant du père une sorte de Juif Errant qui doit à tout prix poursuivre sa quête, et à l'imaginaire chrétien, en faisant du père une victime sacrificielle, une sorte de Messie³²⁶ qui doit accomplir son destin en mourant pour le salut des siens :

[...] il était obsédé par l'idée fixe que son destin était de racheter les péchés de toute sa famille, de toute l'humanité. Il se considérait comme une victime expiatoire. [...] Il voulait faire entendre à chacun qu'il était la Victime, celui qui se sacrifie, celui dont il est écrit qu'il doit se sacrifier, et il voulait que tous s'en rendissent compte et le traitassent en victime. [...] il considérait son destin comme le destin de sa race et de son espèce. (JC, p. 136)

Certains passages suggèrent même qu'Édouard Sám a choisi d'être une victime, qu'il joue un rôle depuis le début, un rôle qui lui colle à la peau : il ne peut plus faire marche arrière.

Mon rôle de victime, que j'ai joué avec plus ou moins de succès toute ma vie — car il est vrai qu'un homme joue sa vie, sa destinée — ce rôle, dis-je, approche de sa fin. On ne peut pas, mon jeune homme, et cela, souviens-t'en toujours, on ne peut pas jouer toute sa vie le rôle de victime sans finir par devenir une victime. Et vois-tu, il n'y a plus rien à faire, je devrai m'efforcer de jouer ce rôle avec dignité et jusqu'au bout. Ce sera mon rachat et votre pardon. (JC, p. 188)

Représenter le père comme ayant décidé de son sort et l'ayant assumé participe du désir de donner au père un rôle actif face aux événements, désir qui se manifeste dans plusieurs facettes de la représentation du père, que ce soit celle du père indigne, responsable du malheur des siens, ou celle du père héros, responsable de leur survie.

En effet, l'ambiguïté inhérente à la représentation du père atteint un sommet quand il s'agit de déterminer si le père a su voir venir le danger et ainsi prolonger sa vie et préserver celles de ses enfants, ou s'il n'a été qu'un clochard ivrogne abandonnant les siens dans la misère. Le narrateur de *Jardin, cendre* souligne

³²⁶ « Sa souffrance, comme celle du Christ, est quelque chose qu'il a choisi, et qu'il [sic] peut comme le Christ prédire sa propre Passion [...]. Nous pourrions dire qu'il s'agit là d'un volontarisme défensif, d'une espèce de prophylaxie contre la catastrophe : phénomène familier pour la psychanalyse, laquelle est, en réalité, le phénomène, puisqu'on encourage le patient à attribuer ses malheurs à une affliction de la volonté, plutôt qu'aux " traits dont nous meurtrit l'outrageuse fortune " », Edmund White, « Danilo Kis », p. 37. White cite ici un passage de *Hamlet* de Shakespeare où se pose la question de savoir s'il est plus noble de supporter que de s'insurger.

l'intensité de l'égoïsme de son père : « C'était un égoïsme sans limites. Dans ce panégoïsme, à l'instar des usurpateurs de l'Ancien Testament, tout lui était subordonné, il fallait que tout lui fût subordonné (*JC*, p. 127) ». Andréas raconte dans le détail comment son père les a peu à peu conduits à la ruine avec son projet de réédition de *L'indicateur*. Le père prit congé auprès de son employeur pour se consacrer à temps plein à son travail d'écriture, puis il sollicita de l'argent auprès des commerçants en échange d'un espace publicitaire dans la nouvelle édition. Il ne respecta aucun délai, ne termina jamais son œuvre et dut rembourser l'acompte fourni par l'éditeur. Ne pouvant rembourser les commerçants, il fut traîné en justice. C'est dans ce contexte que la famille Sám se retrouva dans l'obligation de quitter la rue des Marronniers pour un quartier plus pauvre. Ce passage de *Jardin, cendre* ne contient aucune allusion à la judéité du père : si la famille doit fuir, c'est à cause du livre et de ce qu'il contient.

Conscient du danger auquel nous exposait l'indicateur messianique de mon père, mis à l'index par le nouveau système (en raison des idées libérales et révolutionnaires qu'il contenait), nous dûmes quitter la rue des marronniers. Nous déménageâmes dans une petite maison basse, dans le quartier le plus pauvre de la ville, au cœur d'un quartier sauvage, plein de tziganes, de nomades et de lumpenprolétaires, comme les appelait mon père. (*JC*, p. 127-128)

Aucune explication n'est donnée sur ce qu'on entend par ce « nouveau système ». Le livre offre un grand choix de raisons (faillite, abus d'alcool, errance, délire, violence) pouvant expliquer les nombreux déménagements des Sám et les arrestations qui précèdent la déportation du père, mais il s'abstient de donner la raison qui semble la plus évidente au lecteur : le père est juif ! De même, on ne sait pas si le père doit la perte définitive de son emploi à son œuvre ou à sa folie (inaptitude au travail) ou tout simplement à son statut de juif. Lorsque des gens se rassemblent pour le pendre, on ne sait si ces gens sont venus pendre un juif ou si ce sont les vociférations et les provocations du père qui ont monté la population contre lui. *Jardin, cendre* semble vouloir laisser ouverte la possibilité que le père soit pourchassé et persécuté en raison de son comportement, de ses agissements en tant qu'individu et non en tant que juif.

Dans cette version de l'histoire, le père est victime de lui-même plus que d'un régime totalitaire. Il ne succombe pas à une violence gratuite, une haine aveugle, il accomplit son destin³²⁷. Rendre le père responsable de son malheur répond sans doute au désir de l'écrivain de soustraire le père à l'assimilation dans la masse anonyme : le père qui forge son destin n'est plus une victime de l'Histoire, perdue dans le nombre, sa mort est un événement en soi.

Paradoxalement, le texte trouve une autre façon d'accorder au père un rôle actif face aux événements en ouvrant la possibilité inverse : Édouard Sám ne serait pas vraiment un père indigne, un fou, un raté, ce ne serait là que l'un de ses rôles, que l'un de ses masques : « Car qui oserait affirmer que mon père n'avait pas fait exprès de cacher sa personnalité sous un masque [...] (JC, p. 166) ». La vraie personnalité du père serait peut-être celle d'un homme lucide, clairvoyant et rusé, un homme qui a su se débrouiller, acquérir un certain contrôle sur la situation, se défendre et peut-être même attaquer, résister. Édouard Sám est surveillé de près, car on le soupçonne de se commettre dans des activités de résistance. Les autorités refusent de croire que cet homme ne fait rien de son temps, et croient plutôt que ses longues absences et son errance cachent une mission secrète. À plusieurs reprises, le père se sauve d'une arrestation ou d'une exécution sommaire grâce à son éloquence, à sa maîtrise du discours, et des gens des environs commencent à penser du délire du père ou de son ivresse qu'il s'agit d'une feinte. Les interrogatoires que subit E.S. dans *Sablier* montrent qu'on le soupçonne d'être un terroriste armé, d'avoir fait exploser la maison (celle qui s'est écroulée sur ses talons). Il est également soupçonné d'avoir trafiqué un boîtier téléphonique afin d'en faire un émetteur. Cette dernière rumeur a tout particulièrement alimenté l'imagination d'Andréas :

³²⁷ Edmund White relie, tout comme nous, cette causalité particulière instaurée par l'œuvre à un désir du fils survivant : « Il eût souhaité que son père ait choisi en toute liberté sa destinée plutôt que de subir passivement son sort. Le mode mythique lui-même aspire à un monde où le caractère détermine l'action, dans lequel les actes soient décisifs et tout puisse être lu comme présage ou conséquence (mythologie de la causalité) », in « Danilo Kis », p. 39.

Les histoires selon lesquelles mon père aurait eu un poste émetteur-récepteur dont il se serait servi pour envoyer des messages aux avions alliés étaient, sans aucun doute, des inepties. Mais mon désir de voir mon père dans un éclairage héroïque, et pas seulement dans son rôle de saint et de martyr, donnait à mon imagination une petite chance : je vois mon père, canard boiteux, grand acteur, héros et martyr assis dans une grotte au cœur de la forêt du Comte; il a des écouteurs aux oreilles et actionne la manette de l'émetteur : ti, ti-ti-ti-ti, ti ti, tititi, soudain tout-puissant, tenant entre ses mains le destin de l'humanité, dirigeant grâce à ses manèges des escadrilles de bombardiers alliés [...]. (JC, p. 177)

La représentation du père en héros de la résistance, en homme qui ferait semblant d'être faible et dissimulerait une force intérieure, répond à ce qui a l'apparence d'un désir infantile persistant, celui de voir le père en être tout-puissant³²⁸. Dans ses entretiens, Danilo Kiš va encore plus loin dans ce sens, en développant l'hypothèse que son père lui a peut-être consciemment sauvé la vie. Entre autres, il s'explique le fait qu'il n'a jamais porté l'étoile par une intervention de la part de son père dont il ignore la nature : « Mon père eut-il le courage, en ce qui me concerne, d'enfreindre les consignes des autorités ou réussit-il, grâce à mon certificat de baptême, à trouver une faille dans la loi, j'en ignore³²⁹ ». Lors des massacres de Novi Sad, le père aurait eu la présence d'esprit d'essayer de faire passer sa famille pour des Hongrois :

À travers les fenêtres obscurcies nous parvenions des cris et le crissement de pas sur la neige gelée, et de temps en temps des coups de feu amortis par la neige, comme des pleurs étouffés dans un oreiller. Mon père nous met entre les mains, à ma sœur et à moi, un illustré hongrois et il nous ordonne de le tenir devant nous, assez haut pour que le titre soit bien visible.³³⁰

En ce qui concerne les déménagements, Kiš laisse entendre que son père suivait une stratégie. Il ne s'agissait pas simplement de fuir des créanciers, mais de fuir les quartiers juifs.

En déménageant d'une rue à l'autre, d'un quartier à l'autre, d'un bon appartement à un pire, mon père ne faisait pas que suivre la logique de sa débâcle financière, il espérait avant tout réussir, avec un peu de chance, à passer pour un authentique arien. Que sur la maison du 21 de la rue Bem (ancienne rue Allemande) fût apparue, le premier jour de la « rafle » de Novi Sad, une croix fléchée et non une étoile jaune, n'était pas simplement dû au fait que notre logeuse fût une Hongroise, mais aussi à celui que mon père avait réussi à lui cacher sa véritable identité.³³¹

³²⁸ Et que fait ce père tout-puissant ? Il transmet des messages, il est dans les communications, comme le père fantasmé du narrateur Georges de *W ou le souvenir d'enfance*.

³²⁹ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 180.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ *Ibid.*, p. 179.

Par ces ruses, le père aurait réussi à retarder son arrestation et ainsi, à se retrouver loin dans les rangs au bord du Danube, ce qui lui a permis d'avoir la vie sauve... pour cette fois.

De façon générale, Kiš est plus catégorique dans ses entretiens que ses narrateurs ne le sont dans *Le cirque de famille*. Il affirme que la lettre transcrite à la fin de *Sablier* a été écrite par un homme tout à fait conscient de sa fin imminente : « Il écrit cette lettre juste avant sa propre disparition, conscient de la fin. En homme qui est parfaitement lucide sur ce qui l'attend — et attend tous les Juifs — [...] ³³² ». Les propos de l'écrivain sur son père laissent moins de place à l'ambiguïté que la représentation du père dans les romans. L'œuvre, elle, ne tranche pas entre les possibilités mais les additionne³³³. Le roman ne met jamais complètement fin à l'oscillation, au mouvement d'alternance, reproduisant ainsi le conflit intérieur que le texte situe dans l'esprit de l'enfant. Quand vient le moment d'imaginer ce qu'a été la mort du père au camp d'extermination, le petit Andi oppose au témoignage d'une tante survivante le souvenir qu'il veut garder de son père. Son discours résiste, s'évade par les points de suspension, par cette ellipse suivie d'un « Oh, je n'en doute pas », alors que si, justement, il doute. Et plus loin, alors qu'il imagine son père en chef guidant le peuple, une autre ellipse survient, un autre revirement : « ah non ! ».

Je pense que cet air méchant trahissait le désir de m'annoncer que mon père non seulement n'était pas mort en héros, une phrase immortelle aux lèvres que la postérité retiendrait et citerait comme exemple d'une attitude philosophique et d'un sage sang-froid devant le visage de la grande mort, mais qu'au contraire, devant ses bourreaux... Oh, je n'en doute pas ! Il avait sûrement pressenti le sens du jeu perfide dans lequel il était entraîné, et lorsqu'on le mit

³³² *Ibid.*, p. 219-220.

³³³ Nous tenons à cette proposition, même si elle ne correspond pas toujours aux propos de l'auteur. Concernant la question de la lucidité du père, nous accordons à *Sablier* plus d'ambiguïté que ne le fait Kiš, lorsqu'il parle, dans un entretien, de *Sablier* comme d'un document ou d'une « procédure judiciaire » démontrant que le père a bien été « guéri » à l'asile de Kovin : « [...] *Sablier*, est une sorte de procès, une action en justice au travers de laquelle on tente de prouver que les conclusions de la commission médicale de Kovin sont exactes, à savoir que le citoyen E.S. est lucide, et que le monde qui l'entoure est fou », *Le résidu amer de l'expérience*, p. 53.

à gauche, avec les femmes et les enfants, avec les malades et les inaptes au travail (car il était tout cela en même temps, un grand malade et une femme hystérique, une femme éternellement enceinte d'une fausse grossesse comme d'une énorme tumeur, et il était aussi un enfant, le grand enfant de son époque et de sa tribu, de même qu'il était inapte au travail, à tout travail, autant physique qu'intellectuel, car la courbe de son génie et de son activité physique s'infléchissait dangereusement, revenant dans sa trajectoire circulaire, à son point de départ, au zéro absolu, à sa totale négation) à gauche, donc, de Dieu et de la vie, il pensa un instant, mais un instant seulement, que c'était une feinte à lui, son sens de l'humour, son art de se tirer des situations les plus inextricables, pour sentir sûrement aussitôt après, dans ses tripes et dans sa tête folle, qu'il s'était mis du côté de la mort volontairement [...] avançant de son pas chancelant et incertain dans cette colonne de sacrifiés, tel un pasteur avec son troupeau, tel un rabbin parmi ses ouailles, tel un professeur à la tête de ses élèves... ah, non ! Ils le frappaient de leurs matraques et de leurs crosses, il gémissait et tombait, les femmes l'encourageaient et le relevaient et lui, aïe, pleurait comme un enfant, tandis qu'autour de lui se répandait l'odeur de son corps, la terrible puanteur de ses traîtres intestins. (CP, p. 69-70)

Dans ce passage, situé à la fin du premier tome, se trouvent déjà toutes les facettes contradictoires d'Édouard Sám, ces possibilités que les textes suivants vont développer, ces extrêmes qu'ils vont exacerber. Dans l'œuvre, la représentation du père déjoue l'étiquette et, par le fait même, le jugement, elle reste de l'ordre de l'indécidable, du compromis permettant de satisfaire des désirs opposés. Le père est à la fois partout et insaisissable : « [...] mon père est plus présent qu'aucun des êtres ou des objets qui m'entourent à cette époque, mais il se cache habilement sous l'un de ses nombreux masques; changeant de rôle avec un bonheur inouï, il dissimule son vrai visage [...] (JC, p. 182) ». Dans ce déplacement perpétuel de l'image, se manifeste la volonté du fils survivant que la vérité du père lui échappe, qu'elle soit ailleurs que dans le souvenir et l'Histoire.

Le cirque de famille parle du père et fait parler le père, il le montre sous tous ses angles, de l'intérieur comme de l'extérieur, mais jamais le père ne se donne à voir au lecteur comme un tout cohérent. Chez Kiš, plus encore que chez Duras, la reprise du personnage inspiré d'un proche ne vient pas combler la représentation de l'autre perdu, et ce, même si ponctuellement la représentation semble saturée (le personnage est expliqué). Au contraire, la reprise, instaurant une pluralité irréductible, permet qu'une part de l'autre continue d'échapper à l'image, qu'une part de l'autre reste

autre. Ainsi, et l'évidement de la représentation (le blanc laissé vide), et la saturation de la représentation (l'élaboration d'une image complexe) peuvent participer d'une tentative de représenter l'autre en tant qu'autre. Chez Perec tout particulièrement, ces deux procédés semblent se joindre dans un autre, le recours au signifiant.

Le signifiant : une issue au malaise

D'après la psychanalyse, le sujet est toujours en reste par rapport à la représentation, ce qui est une autre façon de dire qu'un être humain n'entre pas tout dans une image, dans un mot. Le sujet est ce qui fait trou dans l'image. L'autre en tant que sujet est une faille dans la représentation, qu'il est possible de désigner sans pour autant prétendre la combler, en ayant recours à un représentant plutôt qu'à une représentation, en faisant en sorte que quelque chose prenne place en lieu de cette altérité, de cette différence. En donnant un représentant à ce qu'est l'autre par rapport à lui-même, c'est-à-dire toujours déjà manquant, le sujet de l'écriture trouve peut-être finalement une façon de demeurer fidèle au mort.

Rappelons que pour s'inscrire dans le psychisme, la pulsion investit une représentation. C'est sous cette forme que nos désirs et nos affects existent dans notre pensée. Freud découvre dans le récit de rêve des mots qui ont pour fonction de représenter ces représentations. Ces mots sont le résultat d'un travail de condensation qui leur permet de représenter plusieurs représentations à la fois, de désigner des points nodaux, des carrefours au cœur des réseaux associatifs constituant le psychisme. Ces mots ne tiennent pas leur importance de leur signification (elle est en général anodine), mais de ce qu'ils représentent pour un sujet particulier. La traduction française pose problème étant donné le double sens (inexistant en allemand) du mot représenter (« représentant » et « représentation »), ce qui oblige les traducteurs de Freud à ajouter régulièrement des précisions en note de bas de page :

Pour rester fidèles à nos choix terminologiques, nous sommes obligés d'avoir dans la même phrase « représentations » et « représenter ». Il y a cependant entre ces deux mots une grande différence de sens. Si le premier, *Vorstellungen*, signifie à peu près « idées, notions », le verbe *vertreten* veut dire « représenter » au sens de « tenir à la place de ».³³⁴

La représentation est une chose (la lettre majuscule est réservée aux noms propres et communs en allemand), alors que le représentant (issu du participe présent) implique une action, celle de tenir lieu en l'absence de la chose, de venir à la place de la chose.

Jacques Lacan propose l'emploi du terme « signifiant » en remplacement de l'expression représentant de représentation. Il emprunte ce terme à Saussure qui a distingué les deux éléments du signe : le signifié, qui est le concept, et le signifiant, qui est l'image acoustique du mot. Le signifié implique un sens fixé, une signification universelle, alors que le signifiant varie d'une langue à l'autre. La linguistique limite la fonction du signifiant à renvoyer au signifié : le signifiant est le contenant vide dans lequel le sens vient temporairement se poser. La psychanalyse lacanienne accorde au contraire une grande importance au signifiant, à son aspect arbitraire, sa mouvance, au fait qu'il ne renvoie pas à la même chose d'un sujet à l'autre. Elle reconnaît au signifiant une autonomie par rapport au signifié : certes, le signifiant ne peut à lui seul *signifier*, mais au-delà de la signification, il peut représenter le sujet par le rapport qu'il entretient avec d'autres signifiants³³⁵. Le signifiant peut désigner le sujet de la parole tel qu'il investit la langue. En effet, dans la cure, un signifiant exprimé occupe une fonction particulière pour un sujet en cela qu'il est lié à un signifiant refoulé qu'il remplace en quelque sorte dans la chaîne associative. Il accède au statut de signifiant à force d'association, à mesure que des réseaux de contenus psychiques se construisent et se recoupent. De même, dans une œuvre littéraire, le

³³⁴ Note des traducteurs Paule Arhex et Rose-Marie Zeitlin in Freud, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Éditions Gallimard, 1986 [1907], 269 pages.

³³⁵ Nous pensons ici à la célèbre formule de Lacan, développée à la fin des années cinquante : « le signifiant représente le sujet pour un autre signifiant » ; qui revient régulièrement, avec quelques variantes, dans les séminaires (voir notamment *Le Séminaire XI*, Paris, Seuil, 1973, p. 222) et dans les *Écrits* (voir notamment « Position de l'inconscient », p. 840).

retour d'un même mot, l'associant à d'autres mots, l'intégrant dans un réseau associatif, peut lui conférer une fonction propre à ce texte.

Une fonction propre à un texte et non seulement à une culture, à une religion ou à une mythologie. Par exemple, le mot « mer » dans *La vie tranquille* ne renvoie pas qu'à un symbole universel connu de tous et précédant l'écriture. La fonction de ce mot s'élabore au fil de son usage, qui l'associe non pas tant à un déplacement, à une force de changement, qu'à l'éternel retour du même (« Sempiternellement, [les vagues] arrivaient (VIE, p. 111) »), qu'à une force d'inertie, une indifférence impitoyable devant les événements, devant la perte des individus.

Je l'imaginai : il était descendu dans la mer très lentement, tout droit et déployé avec la somptuosité immobile de l'algue. Il était passé en quelques minutes de l'extrême hâte à l'extrême lenteur. Il y eut un moment de grande obscurité. La mer était d'encre et il a fait froid. (VIE, p. 111)

Le mot « mer » désigne certes le maternel mortifère, ce qui désire vous absorber et vous assimiler, mais il est également associé à la survie du personnage qui, face à cette mer-mère-mort, se découvre vivante et triomphante, ayant quitté l'enfance.

On est les yeux dans les yeux pour la première fois avec la mer. On sait avec les yeux d'un seul regard. Elle vous veut tout de suite, rugissante de désir. Elle est votre mort à vous, votre vieille gardienne [...] On est seulement bête vivante aux poumons respirants. Peu à peu ça qui pense se mouille, s'imbibe d'opaque, d'un opaque toujours plus mouillé, plus calme et plus dansant. On est eau de la mer. Mais très vite, et subitement, la pensée. Elle revient, étouffe de peur, cogne à la tête, devenue tellement grande (tellement grande que la mer y aurait tenu); elle a peur tout d'un coup de se trouver dans un crâne mort. Alors on bouge ses pieds et ses mains de nouveau amis. On glisse intelligemment avec la mer jusqu'à être versée sur la plage. Lorsque je rentre à l'hôtel, je la regarde de ma fenêtre, elle, la mer, elle, la mort. C'est elle, alors, qui est en cage. Je lui souris. J'étais une petite fille. Depuis tout à l'heure, je suis devenue grande. (VIE, p. 96)

Autour de ce signifiant se déploient les deux mouvements que nous repérons dans le cycle durassien, cette tendance qui pousse le sujet vers la mort, vers l'inceste, vers la disparition de soi dans l'autre, et cette autre tendance qui instaure une coupure, une mise à distance, qui revendique la reconnaissance d'une différence.

Chez Danilo Kiš, il y a le mot « train » qui parcourt *Le cirque de famille*, tissant un réseau associatif qui supporte la complexité de l'œuvre, notamment l'ambiguïté de la représentation du père. Le mot « train » est à la fois lié au rappel du passé honorable du père, à son métier de contrôleur des chemins de fers, et à son avenir, à la fin du père, sa déportation. Le mot est fréquemment associé à de bons souvenirs, au jeu (le train miniature) et au voyage³³⁶, il est aussi lié au désir sexuel, à la proximité des corps dans la rêverie érotique de E.S. Le train renvoie également à la pratique d'écriture du père³³⁷, à son érudition et à ses recherches sur les réseaux de chemins de fer à travers le monde, mais l'évocation de tous ces trains parcourant le monde prend aussi part au délire du père, à sa folie et à sa déchéance. *L'indicateur des transports ferroviaires, maritimes et routiers* manifeste la volonté du père de tout réunir, de tout relier, de défier les frontières, les limites. Or, c'est justement parce que les réseaux de communications ne connaissent plus de limites que la famille Sám est retrouvée par les fascistes, rattrapée par la guerre; ce que pointe le rapprochement graduel entre le train qui passe et la maison familiale. Plus la famille déménage, plus elle fuit devant le danger, et plus son logis se retrouve près de la voie ferrée. Il se retrouve bientôt si près que chaque passage du train ébranle la maison et les force à hurler pour se parler. Or, par un autre renversement, cette proximité du train qui pointe la misère des Sám, qui trahit leur vulnérabilité, se trouve à nouveau associée à ce qui pourrait les sauver, à un rêve d'évasion :

Nous étions si bien accoutumés aux trains que nous commencions à mesurer le temps d'après le trafic ferroviaire, ce grand réveille-matin capricieux. La nuit dans un demi-sommeil, nous entendions soudain le pianissimo cristallin des verres dans les commodes, puis la maison se mettait à trembler et le train découpait notre chambre en morceaux avec les grands carrés lumineux de ses fenêtres, qui se poursuivaient avec frénésie. Cela ne faisait qu'accroître notre désir de partir au loin, notre rêve d'évasion. Car, durant cette année passée au bord du remblai du chemin de fer, à l'époque où mon père était au plus bas, le mot « partir » n'avait pas

³³⁶ Le petit Andi est toujours très excité à l'idée de prendre un train : « [...] toute notre chambre se mit à voyager à travers la nuit comme un wagon de première classe et je m'endormis bientôt dans cette illusion magnétique ; et je voyais défiler en rêve des gares et des villes dont mon père prononçait les noms dans sa fièvre et dans son délire (JC, p. 105) ».

³³⁷ Le tout dernier écrit d'Édouard Sám aurait vraisemblablement été jeté du train qui l'emporte à Auschwitz. Il s'agit de quelques lignes adressées à sa femme dans lesquelles il demande qu'on lui envoie des cols propres (JC, p. 200).

seulement une résonance lyrique, il évoquait aussi la pensée très utilitaire de la fuite, le fait d'échapper à la peur et à la faim. Mais l'idée de fuir ne faisait qu'accroître notre vertige : nous nous mêmes à vivre dans notre chambre comme dans un compartiment de train. Bien sûr, l'idée était de mon père. Nous gardions nos affaires enfermées dans les valises et buvions le thé du thermos. Toute la journée, en l'absence de mon père, nous somnolions l'un près de l'autre derrière les rideaux baissés, enveloppés dans nos couvertures, comme en voyage. (JC, p. 129)

Ce n'est que lorsqu'ils se retrouvent, après un autre déménagement, tout près d'une voie ferrée sur laquelle aucun train ne circule que la fin semble inéluctable : « [...] cette voie désaffectée tua en nous la dernière illusion de fuite (JC, p. 132) ». Le texte décrit longuement cette voie désuète en usant de termes qui l'associent à un corps malade ou à un cadavre en putréfaction :

La rouille changeait le fer en je ne sais quel tissu spongieux et pourri, en un os à la moelle rongée, détachait des pans entiers de ses flancs, les réduisait en cendre couleur de brique, qui ensuite imprégnait le sol et pénétrait au cœur des mauvaises herbes. Et les traverses se fendaient dans le sens de la longueur, rongées par cette lèpre rouge comme par un acide. (JC, p. 132)

Quand la circulation est stoppée, quand le train ne passe plus, alors un train emporte le père. Cette ambivalence dans la fonction du mot nous semble faire écho à la représentation problématique du père, qui a peut-être sauvé les siens, mais qui les a peut-être aussi mis en péril par ses frasques. Lorsque le père se ruine pour un écrit sur le réseau ferroviaire, lorsqu'il se livre à d'incessants déplacements sous prétexte de mettre « ses affaires en ordre », lorsqu'il déplace les siens toujours plus près de la voie ferrée, fuit-il devant le danger ou n'est-il pas plutôt en train de se jeter dans la gueule du loup ? L'appréhension de E.S. envisageant son dernier voyage n'est pas dénuée d'une frénésie qui ressemble par moments à une jubilation à l'idée d'accomplir enfin son destin, de mourir en Christ, de traverser la dernière limite, de défier Dieu. À l'issue de ce réseau formé par l'accumulation des occurrences, de cette chaîne traversant *Le cirque de famille*, l'ultime train apparaît comme donnant lieu à la fois à la perte du père et à sa consécration. Le meilleur et le pire du souvenir d'enfance tient dans ce mot qui, chez Kiš, désigne tout aussi bien l'enfance comme trauma que l'enfance idéalisée.

Où sont les trains, les corbeilles qui se balançaient dans les gares de province? Où est la lumière bleue des wagons de première classe? Où sont les dentelles des banquettes de peluche verte, qui battaient comme des éventails? A-t-elle si vite cessé de fonctionner la machine à embellir, ce vase de cristal, où le courant électrique opère la galvanoplastie? (JC, p. 246-247)

Nous parlons de réseau métaphorique ou de chaîne signifiante plutôt que de métaphore, de façon à souligner que le signifiant ne fait pas nécessairement image. Le signifiant (ou le représentant) se distingue de la représentation en cela qu'il n'est pas basé sur un rapport de ressemblance. La cigarette dont la « colonne vertébrale » s'effrite est une représentation métaphorique du père. Par contre, le nom de la marque des cigarettes sert de représentant : le père n'est pas *comme* une symphonie, mais il est désigné par ce mot qui marque son passage dans un lieu. Après quelques occurrences associant le mot à Édouard Sám, le texte n'a plus à mentionner la présence du père, car le mot suffit, le remplace en quelque sorte, hante la scène à sa place : « Sur les segments séparant les rigoles était inscrit en grosses lettres noires, répété trois fois comme un écho, le mot SYMPHONIE (JC, p. 112) ». Il en va de même pour le mot « SINGER » qui est la marque de la machine à coudre et qui devient, dans *Jardin, cendre*, un signifiant maternel. Dans *La vie tranquille*, le petit frère est fréquemment comparé à un oiseau avec qui il partage certains traits : Nicolas est décrit à l'image d'un oiseau. Par contre, quand Marguerite Donnadiou choisit de signer son œuvre du nom de Duras, le mot ne sert pas de métaphore, car « Duras » ne ressemble pas au père, ne donne pas du père une image. « Duras » pointe l'absence du père, vécue comme un abandon, puisque « Duras » est le nom du domaine que le père a acheté en France et où il a été enterré auprès de sa première épouse. Le mot ne résout pas l'absence du père, mais l'inscrit en filigrane dans l'œuvre : il manifeste ce manque, donne une présence à ce vide.

Pour ce faire, il ne suffit pas d'une seule occurrence du mot « Duras » (ou du mot « train » ou du mot « mer »). Le représentant est difficilement reconnaissable en une seule occurrence, sa fonction de signifiant ne se révèle qu'une fois la chaîne

associative dégagée. Ce principe de base apparaît des plus évidents lorsqu'on souligne le fait que le signifiant peut ne pas être un mot (un mot possède déjà un signifié, un sens usuel), mais un chiffre ou une lettre. D'ailleurs, un des chapitres de *Jardin cendre* démontre comment le chiffre, qui en lui-même n'est pas significatif, peut acquérir un statut particulier aux yeux de quelqu'un. Dans ce chapitre, Andréas fait de l'insomnie parce qu'il s'entraîne à ne pas mourir : angoissé à l'idée de se laisser un jour surprendre par l'ange de la mort, il s'exerce à résister à l'ange du sommeil. Il lutte contre la fatigue à l'aide de comptines, de chansons, de prières : tout ce que l'on peut réciter par cœur. Il essaie également de compter. Il répète ces mots et ces chiffres jusqu'à ce que ceux-ci ne veuillent plus rien *dire*, jusqu'à ce qu'ils ne fassent plus sens : le signifiant se détache du signifié, l'enfant fait l'expérience de l'arbitraire de la langue :

[...] c'est comme un mot que l'on répète successivement un grand nombre de fois, en s'efforçant, à travers le nom, de voir son sens, l'objet qu'il désigne, et dont précisément la signification se perd soudain dans le signe sonore, son contenu se répandant comme un liquide et ne laissant que le récipient de cristal vide du mot [...] (JC, p. 103)

Une nuit, Andréas songe à sa mère et calcule le nombre d'années qu'il lui reste à vivre en admettant qu'elle vive jusqu'à cent vingt ans. Toute l'angoisse de l'enfant face à la mort se fixe sur ce nombre, qui n'est plus alors pour lui un contenant vide, mais désormais « un gobelet au fond duquel s'agit[e] le dépôt sombre du sens [...] ». En soi, le chiffre ne signifie rien, mais pour ce sujet en particulier, il devient imprégné, marqué de quelque chose qui lui appartient en propre et qui le désigne dans sa subjectivité. Le signifiant est un représentant du sujet, au sens où le sujet est un sujet de la parole, où la langue n'est pas qu'un code arbitraire gobé tel quel, mais qu'elle est investie par un sujet.

Ce signifiant investi, marqué par un sujet, ce peut être un mot, ce peut être un chiffre, ce peut être une lettre; une lettre qui, dans un texte, acquiert en elle-même une

certaine fonction, ce qui est très courant chez Georges Perec³³⁸. Dans le cadre de ses travaux au sein de l'Oulipo, Perec écrit une série de textes où la lettre joue un rôle majeur. On pense entre autres à ses mots croisés ou à ce texte où le prénom d'une femme est dissimulé, lettre par lettre, dans la ligne diagonale des paragraphes. On pense surtout à son livre *La disparition* écrit sans la lettre la plus utilisée dans la langue française : tout un livre sans « E ». *W ou le souvenir d'enfance* est d'ailleurs dédié à cette lettre que Perec a fait disparaître : « Pour E ». David Bellos rapporte que lorsque la cousine de Perec, Ela Bienenfeld, suggère la possibilité que cette lettre puisse renvoyer à son prénom et à celui de sa mère Esther, la tante de Perec, celui-ci ne la détrompe point, mais répond que le livre est aussi dédié à ses parents : pour E, pour eux³³⁹.

L'autre lettre couramment associée à l'œuvre de Perec est bien évidemment la lettre « W ». À l'origine du feuilleton paru dans *La Quinzaine littéraire* se trouve le souvenir d'un monde inventé. Or, de ces dessins et petites histoires qu'il a élaborés au début de l'adolescence, Georges Perec a presque tout oublié. Parmi les rares précisions données à son éditeur, Maurice Nadeau, se trouve le nom de l'île, W, et la lettre inscrite sur les vêtements des habitants : « W est une île, quelque part dans la Terre de Feu. Il y vit une race d'athlètes vêtus de survêtements blancs porteurs d'un grand W noir. C'est à peu près tout ce dont je me souviens³⁴⁰ ». La lettre « W » désigne le lieu géographique, l'île, mais aussi la cité qui y a été fondée (« la fondation de W (WSE, p. 133) »). Elle désigne les gens qui y vivent, comme collectivité (« la Nation W (WSE, p. 124) », « la société W (WSE, p. 125) »), mais également en tant

³³⁸ Nous traitons de la lettre comme signifiant perezquien, et non du chiffre, car nous considérons que le travail de Bernard Magné sur la « numérologie de l'intime » chez Perec couvre en grande partie la question du chiffre comme signifiant perezquien. Voir le chapitre IV (« Une arithmétique fantasmagorique ») de son livre *Georges Perec*, Paris, Nathan, 1999, p. 56-74. Magné y démontre entre autres comment les chiffres formant la date officielle de la déportation de la mère (11 février 1943) occupent une fonction particulière dans l'œuvre.

³³⁹ David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, p. 580.

³⁴⁰ Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau » in *Je suis né*, p. 61-62.

qu'individu : « *le Sportif W* (WSE, p. 189) » peut être un « *Athlète W* (WSE, p. 217) » ou un novice et ne porter que la moitié du W, un V : « *Les novices n'ont pas de noms. On les appelle « novice ». On les reconnaît à ce qu'ils n'ont pas de W sur le dos de leurs survêtements, mais un large triangle d'étoffe blanche, cousu la pointe en bas* (WSE, p. 134) ». On est W ou on est à moitié W, on est plus ou moins W et pas autre chose. Ainsi, dans cette cité W, sur l'île W, vivent des hommes W : « *La plupart des habitants de W sont groupés dans quatre agglomérations que l'on nomme simplement les « villages » : il y a le village W, qui est sans doute le plus ancien, celui qui fut fondé par la première génération d'hommes W [...] (WSE, p. 101) »*. On y trouve aussi quelques « *femmes W* (WSE, p. 167) » et des « *enfants W* (WSE, p. 187) ». De nom propre, la lettre devient un adjectif qui annule les particularités de chacun : comme signe, le W inscrit sur les vêtements n'est pas vraiment distinctif, c'est un signe d'appartenance qui contribue à la disparition des singularités dans le collectif. La lettre sert également d'appellation pour les différents systèmes régissant la société W, pour ces règles, pour ses valeurs, pour sa Loi : « *le système d'alimentation W* (WSE, p. 126) », « *le système de nom W* (WSE, p. 135) », « *l'idéal olympique W* (WSE, p. 199) », « *les Lois impitoyables du sport W* (WSE, p. 167) », « *la Loi W* (WSE, p. 181) », etc. W est une réalité en soi, « *le monde W* (WSE, p. 209) », c'est un choix de société, un mode de vie : il est question de ce qui est conforme ou non à l'esprit de « *la vie W* (WSE, p. 127) ». Or, nous avons vu que cette vie W, si elle a l'apparence de l'ordre et de l'harmonie, relève d'une cruauté absurde. Les systèmes W font régner l'injustice et l'arbitraire, et si la Loi W paraît s'imposer d'elle-même (« évidemment »), cette loi est insensée. La lettre est partout, exposée aux regards, mais chez Perec, « W » n'est pas ce qu'elle semble être, c'est une lettre trompeuse.

L'île W fait régner la loi W sur des hommes W et des femmes W qui obéissent à un idéal sportif W : ces passages du livre de Perec évoquent, pour nous, cette langue que Peyo a inventée pour une société bien particulière : les Schroumpfs.

C'est-à-dire qu'on dirait que la lettre « W » vaut pour autre chose, qu'elle remplace un mot manquant qu'il s'agit de deviner. Tout au long de ce fantasme olympique, la lettre disponible est présente en l'absence d'une autre qui reste cachée. Dans les premiers chapitres qui portent sur les souvenirs d'enfance du narrateur Georges, il est question d'une lettre mystérieuse. Le plus ancien souvenir de Georges est celui d'une lettre hébraïque qu'il aurait reconnue dans un journal, dont le nom « aurait été gammeth ou gammel (*WSE*, p. 27) ». Dans une note ajoutée, Georges précise qu'il existe bien une lettre hébraïque nommée Gimmel, mais que celle-ci ne ressemble absolument pas à la forme qu'il se souvient avoir tracée. Serait donc posée là, comme premier souvenir, sorte de point d'origine, une lettre qu'on ne peut identifier. Georges a cru à tort pouvoir la nommer, mais c'était une erreur, une fausseté. Si une lettre a bel et bien été reconnue par l'enfant, elle reste du domaine de l'inconnaissable. Plus loin, Georges se souvient de ses lectures favorites. D'un livre qu'il a beaucoup aimé, un passage précis lui revient, dans lequel il est question d'un « X » dissimulé :

[...] épisode au moins s'est gravé dans ma mémoire, celui de cet athlète que quatre chevaux vont tenter d'écarteler; mais en fait, ce n'est pas sur ses membres que les chevaux tirent, mais sur quatre câbles d'acier disposés en x qui sont dissimulés sous les vêtements de l'athlète: il sourit sous cette prétendue torture, mais le directeur de cirque exige de lui qu'il montre les signes de la plus atroce souffrance. (*WSE*, p. 194)

Dans un autre chapitre, Georges évoque la ferme qui était située à côté de la villa occupée par sa tante Esther. Plus précisément, il se souvient d'un vieil homme qui sciait du bois :

[...] il sciait son bois sur un chevalet formé de deux croix parallèles, prenant appui sur l'extrémité de leurs deux montants de manière à former cette figure en X que l'on appelle « Croix de Saint-André », et réunies par une traverse perpendiculaire, l'ensemble s'appelant, tout bonnement, un X. (*WSE*, p. 109)

Le souvenir de Georges n'est pas tant un souvenir de la scène dans son ensemble que le souvenir d'une lettre devenue mot, d'une lettre qui, prise toute seule, désigne déjà quelque chose :

Mon souvenir n'est pas souvenir de la scène, mais souvenir du mot, seul souvenir de cette lettre devenue mot, de ce substantif unique dans la langue à n'avoir qu'une lettre unique, unique aussi en ceci qu'il est le seul à avoir la forme de ce qu'il désigne (le « Té » du dessinateur se prononce comme la lettre qu'il figure, mais ne s'écrit pas « T ») [...] (WSE, p. 109)

La lettre représente quelque chose en elle-même, mais représente quoi exactement ?

Le narrateur ne résout pas l'énigme du « X » en lui attribuant *un* mot, *une* bonne réponse, *un* sens. Il se lance plutôt dans une série d'associations :

[...] signe aussi du mot rayé nul — la ligne des x sur le mot que l'on n'a pas voulu écrire —, signe contradictoire de l'ablation [en neurophysiologie, où, par exemple, Borison et McCarthy (*J. appl. Physiol.*, 1973, 34 : 1-7) opposent aux chats intacts (*intact*) des chats auxquels ils ont coupé soit les vagues (*VAGX*), soit les nerfs carotidiens (*CSNX*)] et de la multiplication, de la mise en ordre (axe des X) et de l'inconnu mathématique [...] (WSE, p. 109-110)

La lettre « X » raye le mot, le rend illisible, mais sans le retirer du texte : le mot est présent mais rayé, le « X » manifeste le refus d'écrire le mot. De même, en mathématiques, elle manifeste la présence d'une donnée inconnue. La lettre « X » est aussi signe de l'ablation : elle est alors *ajoutée* pour dire que quelque chose est *manquant*. Elle est aussi le signe que quelque chose se multiplie, et le signe de l'axe horizontal à partir duquel s'élèvera un autre axe.

Nous avons vu que, chez Perec, le souvenir est douteux, lacunaire, voire manquant. Le narrateur Georges compare ses souvenirs morcelés à des lettres isolées les unes des autres.

Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot, qui fut la mienne jusqu'à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans [...] (WSE, p. 197)

Concernant la mère, le souvenir de Georges n'est pas seulement douteux ou incomplet, il est manquant. Georges a oublié sa mère, et la présence de photos ou de témoignages n'y change rien. Si les souvenirs en morceaux sont comme des lettres isolées, peut-être le souvenir oublié est-il une lettre manquante, une lettre disparue comme le « E » de *La disparition*, un morceau qui se serait perdu en route. Rien ne

peut venir boucher ce vide, seulement, peut-être Georges peut-il mettre une autre pièce devant le trou... Nous parlons de pièce comme s'il s'agissait d'un puzzle, en référence à *La vie mode d'emploi* que Perec publie quelques années après *W ou le souvenir d'enfance*. Dans ce livre, Bartlebooth fait des casse-tête dans le cadre d'un projet de longue haleine impliquant un partenaire, un certain Gaspard Winckler. Bartlebooth peint des toiles que Winckler transforme en puzzles que Bartlebooth doit résoudre. La mort de Bartlebooth survient alors qu'il allait poser la dernière pièce d'un puzzle élaboré par Winckler :

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W.³⁴¹

Bartlebooth a été trahi par Winckler. Il a besoin d'un X pour achever le puzzle, mais on ne lui a laissé qu'un W. Le X est l'espace vide, le trou dans l'image, le W est la pièce disponible, celle qu'il tient en main. Le W peut être posé sur le trou, mais il ne peut le combler, adhérer à l'espace vacant. Or, dans *W ou le souvenir d'enfance*, le narrateur Georges fait subir des transformations à la lettre « X », lui donnant en quelque sorte un destin : le destin de l'inconnue est de se décomposer en deux « V ». La lettre « X » est le point de départ d'un processus de substitution qui conduit au double « V », et semble ainsi posée par le narrateur Georges comme point de départ du fantasme olympique :

[...] point de départ enfin d'une géométrie fantasmagorique dont le V dédoublé constitue la figure de base et dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de l'histoire de mon enfance : deux V accolés par leurs pointes dessinent un X ; en prolongeant les branches du X par des segments égaux et perpendiculaires, on obtient une croix gammée (卐) elle-même facilement décomposable par une rotation de 90° d'un des segments en Σ sur son coude inférieur en sigle Σ ; la superposition de deux V tête-bêche aboutit à une figure (XX) dont il suffit de réunir horizontalement les branches pour obtenir une étoile juive (☆). C'est dans la même perspective que je me rappelle avoir été frappé par le fait que Charlie Chaplin, dans *Le Dictateur*, a remplacé la croix gammée par une figure identique (au point de vue de ses segments) affectant la forme de deux X entrecroisés (X). (*WSE*, p. 110)

³⁴¹ *Id.*, « La vie mode d'emploi », p. 1279.

Lorsque nous mettons en parallèle ce à quoi le texte associe la lettre « X » et ce à quoi il associe la lettre « W », les deux lettres paraissent engagées dans une relation paradoxale : un rapport d'opposition *et* de substitution. « X » désigne ce qui reste caché, le non dit, l'inconnu. « W » est la lettre connue de tous, celle qui parcourt le texte, le recouvre. La lettre « X » manifeste une absence, elle porte l'attention sur un vide. La lettre « W » est associée à ce qui semble aller de soi, ce qui n'est pas remis en question, ce qui passe inaperçu. Un « X » est dissimulé sous les vêtements d'un athlète, les athlètes sur l'île portent un « W » sur leurs vêtements : le « X » est la lettre recouverte, cachée sous le « W ». « X » désigne ce qui manque, alors que « W » nomme ce qui est disponible, ce qui remplace, ce qui tient lieu, ce qui vaut pour autre chose. Parce que le double « V » peut tout aussi bien devenir croix gammée qu'étoile juive : « W » devient la lettre de l'arbitraire, de l'absurdité, la lettre d'une loi insensée. « X » désigne ce qui n'est pas identifiable, ce qui reste sans nom, sans référent, sans signifié, alors que « W » désigne ce qu'on croit à tort avoir identifié, ce qu'on pense à tort avoir reconnu. « X » est un mystère irrésolu, une énigme insoluble et « W » se donne à voir comme la résolution de l'énigme, mais c'est une fausseté, un mensonge. « X » est l'inconnaissable auquel vient se substituer un « W » qu'on croit connaître. « W » est le piège, la ruse, la duperie, le masque. « X » pointe la place du souvenir absent tandis que « W » trahit la présence du véritable sujet du souvenir : celui qui a oublié.

Perec ne peut se donner ce qu'il ne possède pas. L'écrivain n'a plus de souvenir de sa mère : ces signifiants-là ont été barrés, refoulés, sont interdits d'accès. Perec n'a à sa disposition que le souvenir-écran de l'illustré de Chaplin et le souvenir

d'une île W : il n'en a main qu'une lettre et c'est un « W »³⁴². Mais nous pensons que cette lettre substituée, cette lettre mise pour une autre, permet de dépasser le malaise face à la représentation. La mise en place d'un signifiant du manque à dire permet de sortir de l'impasse de la question de la représentation de l'autre en tant qu'autre, d'une part, de la représentation de soi comme sujet du trauma, d'autre part. Cette construction s'appuie certes sur un échec (la faillite de la mémoire et de l'enquête) et s'érige contre une impossibilité (un sujet irréprésentable), mais elle ne fait pas que donner à voir la limite, elle ne fait pas que démontrer la défaillance de l'écriture : elle permet à son sujet d'exercer une certaine maîtrise sur la mouvance de l'image, sur l'évanescence de la signification. L'érection du signifiant permet de ne pas sombrer dans la béance du réel. Si, par son narrateur Georges, Perec s'affiche comme impuissant face au souvenir, il demeure maître de l'appareil narratif et des réseaux métaphoriques qui structurent son texte, il demeure maître du labyrinthe, dans lequel seul le lecteur s'égare lorsqu'il croit avoir tout compris.

³⁴² Ce qui évoque également la substitution de la tante à la mère dans une scène décrite par Georges : « Je courus vers une silhouette vêtue de sombre qui, venant du collège, se dirigeait vers nous à travers champs. Je m'arrêtai pile à quelques mètres d'elle; je ne connaissais pas la dame qui était en face de moi et me disait bonjour en souriant. C'était ma tante Berthe [...] je garde avec une netteté absolue le souvenir, non de la scène entière, mais du sentiment d'incrédulité, d'hostilité et de méfiance que je ressentis alors [...] (WSE, p. 141) ». Là où la mère était attendue (portant ses habits de deuil) la tante surgie, comme mère de remplacement. On retrouve dans ce passage l'idée d'un familier trompeur : ça semble être du connu et cela se révèle être de l'étranger, d'où la stupeur de l'enfant, le sentiment de trahison. Systématiquement chez Perec, là où « X » est attendu, on trouve à la place un « W ».

CHAPITRE IV

LE SAVOIR DU DÉSIR

Chez Perec, Duras et Kiš, le recours à l'invention est soumis à des impératifs que nous avons liés à une quête de vérité factuelle. Il a été question d'une recherche par la mémoire et par l'enquête visant à établir des faits concernant un être cher, perdu des années plus tôt; de la faillite d'une reconstitution précise et certaine de ces faits par le biais du souvenir, du document authentique et de la donnée historique vérifiable; enfin, de la fiction comme moyen de pallier cette faille, de viser autrement cette même réalité factuelle, de tendre autrement vers des événements qui se sont réellement produits³⁴³. Il a donc surtout été question jusqu'à présent d'une fiction répondant au désir d'un sujet de connaître les faits et de les transmettre, de donner à *voir* l'événement familial et historique tel qu'il s'est déroulé, et du fantasme comme participant de ce désir d'une vérité factuelle accessible par le texte littéraire. Or, à l'analyse des textes, il apparaît qu'un fantasme d'un autre ordre intervient dans la reprise et ses variations, qu'un désir, autre que le désir visant les faits, alterne ou entre en conflit avec celui-ci, qu'une vérité, autre que la vérité factuelle, est alors mise en jeu par la réécriture du souvenir d'enfance.

Le phénomène prend diverses formes. Parfois, nous dégageons un mouvement d'alternance d'un tome à l'autre (Duras) ou d'un récit à l'autre dans le même livre (Perec), parfois nous parlons plutôt d'ambivalence, de la présence simultanée des deux désirs qui tendent à se satisfaire par l'inscription de réseaux métaphoriques paraissant s'opposer dans l'œuvre (ici le meilleur exemple serait Kiš, avec *Jardin, cendre*). La présence de ces désirs incompatibles se repère parfois dans deux

³⁴³ La fiction donne accès à ce qui a été vécu par l'enfant, ou plutôt à ce qui n'a pu être vécu par l'enfant, à ce trou dans l'expérience, au non-éprouvé de l'*Hilflosigkeit*. Elle permet de céder la parole au témoin, à celui qui a vu de ses yeux, et ouvre ainsi un accès particulier à l'événement historique. Elle sert également à inscrire dans l'œuvre le réel de la perte irrémédiable, et ce faisant, l'impossibilité du deuil.

personnages d'un même texte (la sœur et le frère dans *Un barrage contre le Pacifique*), et parfois à partir de la variation d'une même figure (le fils, la sœur, la mère, etc.) d'un texte à l'autre. Ce sont donc des aspects différents des textes, différents pour chaque auteur et qu'il nous faut traiter séparément, qui permettent de cibler ce désir autre; ce désir qui ne tient compte de la réalité factuelle que dans la mesure où il s'y oppose³⁴⁴, où il la nie, où il s'en venge même, s'en dédommage. Ce désir, nous le qualifions d'inconscient : sous toute réserve, puisque nous n'affirmons nullement qu'il s'agit de désirs que les individus Danilo Kiš, Georges Perec et Marguerite Duras auraient manifestés à leur insu. Nous entendons par là que certains éléments des textes agissent dans l'œuvre à la manière d'un contenu refoulé faisant retour de façon détournée, à la manière d'un désir qui ne peut se satisfaire qu'à bien se camoufler : il s'agit d'une jouissance inscrite à revers du texte.

³⁴⁴ Abraham et Torok ont développé (en termes plus cliniques bien sûr), une définition du fantasme comme résistance à la réalité, une réalité perçue psychiquement comme un « changement », comme une « secousse » : « En effet, si l'on convient d'appeler "réalité" (dans le sens métapsychologique du terme) tout ce qui agit sur le psychisme de manière à lui imposer une modification topique — qu'il s'agisse d'une contrainte "endogène" ou "exogène" — on pourra réserver le nom de "fantasme" à toute représentation, tout croyance, tout état du corps, tendant à l'effet opposé, c'est-à-dire, au maintien du *statu quo* topique » in Nicolas Abraham et Maria Torok, « Introjecter - Incorporer : Deuil ou mélancolie », p. 111. C'est avec cette définition en tête que nous proposons de voir les fantasmes dégagés dans ce chapitre comme occupant une fonction *conservatrice* face à la perte.

*Il existe (il existait) un irréfutable corps du délit :
un bout de journal ensanglanté et un petit lambeau
de cœur d'un gramme ou deux.*

Danilo Kiš, *Sablier*

DANILO KIS

Des trois auteurs, Danilo Kiš est celui dont le désir de réalité factuelle semble le plus exacerbé. Kiš veut convaincre le lecteur que ce qu'il lit concerne des faits réels, il souhaite que son roman ait force de document. La méfiance envers le désir faisant dévier le récit des faits (ou des documents qui en rendent compte) est liée chez lui, comme nous le verrons, à une crainte de reproduire le délire paternel et au respect de l'interdit maternel visant le libre recours à l'imagination. Cette volonté d'un ancrage dans les faits n'empêche pas que quelque chose s'insinue dans l'œuvre à rebours de l'inscription de la réalité de la perte, qu'un réseau métaphorique vienne en quelque sorte nier la perte irrémédiable du corps du père : un désir du corps (à la fois comme organisme vivant et comme cadavre inerte) entre en compétition, dans la représentation du père, avec le désir du document³⁴⁵.

La version maternelle du mythe : quelques vraies plumes en héritage

Alexandre Gefen résume en une phrase la dualité présente au sein de la posture éthique de l'écrivain : « Kis a la foi en des livres qui sauvent, comme il a peur des livres qui tuent [...] »³⁴⁶. Pour Danilo Kiš, la littérature est à la fois salutaire et dangereuse, et ce danger du texte littéraire tiendrait « à l'intrusion nécessaire mais nocive de l'imaginaire [...] »³⁴⁷. À plusieurs reprises dans ses entretiens, Kiš emploie le terme « dangereux » alors qu'il est question du recours à l'imagination : « [...] rien n'est plus arbitraire ni plus dangereux que d'essayer de fixer par des moyens

³⁴⁵ Plusieurs chercheurs, Lakis Proguidis en tête, ont démontré que le document occupe chez Kiš la fonction d'objet de désir. Voir les textes de Proguidis déjà cités : « Danilo Kiš, portrait de famille » et « Le résidu amer de l'homme ».

³⁴⁶ Alexandre Gefen, « La fiction thaumaturge », p. 97.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 98.

littéraires une réalité qui ne nous a pas pénétrés [...]»³⁴⁸, « De telles inventions conduisent soit au kitsch soit à des controverses idéologiques absurdes et en même temps dangereuses³⁴⁹ ». Avec la publication de *Un tombeau pour Boris Davidovitch* en 1976, avec surtout les entretiens donnés par Kiš en 1976 pour défendre son œuvre et sa posture d'écrivain, on comprend que lorsqu'il met ses lecteurs en garde contre le danger de l'invention, l'écrivain vise un usage particulier de la littérature et de l'art dans la propagande politique :

[La littérature] peut conduire à la connaissance, mais ce n'est pas obligatoire. Cela toutes les idéologies le savent, elles connaissent cette efficacité de la littérature, de même que sa corruptibilité et son pouvoir de destruction : c'est pourquoi les idéologies totalitaires souhaitent toujours réduire la littérature à une dimension unique, orienter sa signification dans une seule direction et en l'orientant ainsi en faire une part de la propagande. « Je vous salue, camarades ingénieurs des âmes ! » (J.V. Staline)³⁵⁰

L'écrivain se méfie du pouvoir de la littérature sur l'imaginaire collectif, pouvoir qui peut être récupéré par les régimes totalitaires, c'est pourquoi il s'astreint à demeurer fidèle aux faits disponibles. C'est sans doute aussi pourquoi, malgré son ironie, malgré ses désillusions sur les vertus curatives de l'écriture et sur sa capacité à *changer le monde*, Danilo Kiš ne se laisse jamais entraîner dans un relativisme. Qu'il s'agisse de l'autobiographie ou du récit historique, l'élaboration à partir d'un document d'archive ou d'un souvenir authentique, même soumis au fantasme, est posée par Kiš comme un travail d'écriture clairement distinct de l'invention pure et simple. Là où nous parlons d'un refus du relativisme, Gefen parle de l'absence d'un décret d'annexion :

Loin d'édicter ce décret d'annexion selon lequel tout ce qui est raconté est vrai par le simple fait d'avoir été inventé, les fictions de Kiš se veulent recombinaisons de faits « vrais », où le tout est infiniment plus fictionnel que les parties : il s'agit de créer, selon le mot emprunté à C. Lanzmann, « une fiction du réel », à la fois totalement référentielle, jusqu'à la sacralité, et parfaitement inassignable, jusqu'au blasphème.³⁵¹

³⁴⁸ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 27.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 54.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 89-90.

³⁵¹ Alexandre Gefen, « La fiction thaumaturge », p. 106.

Des parties « vraies » pour un tout fictionnel : tout livre de Danilo Kiš obéit à cette règle. *Le cirque de famille*, peut-être davantage que les autres, se plie au refus revendiqué par l'écrivain de l'invention pour l'invention, dont l'interdit est représenté dans l'œuvre par la mère et son enseignement³⁵².

Mais le soir où tout commença nous étions déjà rassasiés de contes, épuisés par la faim et nerveux. Ma mère était visiblement devenue jalouse et soucieuse, car je commençais à interpréter trop librement certains vers et à m'identifier dangereusement tantôt avec les princes et les rois, tantôt avec le beau tzigane (lorsqu'il tenait le rôle du héros amoureux), perdant toute la réserve imposée par la morale et par la religion. [...] Visiblement, mes exagérations lyriques l'inquiétaient. Comme d'autre part elle avait compris que j'étais trop habitué à ce jeu (le jeu qui consistait à traduire la pluie en vers avant d'aller se coucher), elle décida de m'arracher au vice de la poésie et à ses extravagances et entreprit d'inventer des récits; ces récits donnaient eux-mêmes dans le merveilleux et le redoutable mensonge poétique, mais ma mère était de bonne foi : elle voulait seulement canaliser mon idéalisme, le ramener dans un cadre normal, l'orienter vers quelque chose de réel qui fût moins puéril que des contes. (JC, p. 229)

À la libre interprétation des bruits de la pluie, au « mensonge poétique » des rêveries de l'enfant, la mère oppose son mythe personnel, basé sur des souvenirs et sur la transmission orale d'une légende familiale. Il y a certes dans ce récit maternel du merveilleux, de l'idéalisation, mais ici l'imagination ne fait jamais l'économie d'un ancrage dans le réel :

Ma mère s'efforça d'opposer aux contes des pluies d'automne sa propre légende, située dans l'espace et dans le temps; en manière de preuve, elle m'apporta une mappemonde à l'échelle 1 / 500 000, trouvée parmi les objets laissés par mon père et sur laquelle, de la pointe de son aiguille à tricoter, elle me désignait cette Arcadie, cet Eldorado ensoleillé de son enfance idéalisée, ce mont des Oliviers baigné de lumière, ce Monténégro. (JC, p. 230)

Si la mère souhaite tant éloigner son fils d'un travail d'imagination qui ne serait pas lié à la réalité, qui ne toucherait pas terre, c'est que pareil laisser-aller créatif est associé, pour elle, au délire du père : « [...] la crainte secrète qu'avait ma mère de me

³⁵² En général, l'interdit visant l'invention est relié, dans les entretiens et les essais de l'auteur, à une critique de l'idéologie totalitaire; alors que ce même interdit, prenant place dans le triptyque romanesque, est associé au personnage de la mère et à une situation familiale singulière, plutôt qu'à un événement historique. Il y a cependant une exception. Dans son « Extrait de naissance » (en p. 10), Kiš fait allusion à sa propre mère dans des termes qui rappellent irrésistiblement ce qui est dit de la mère Sám dans *Jardin, cendre* : « Ma mère lut des romans jusqu'à sa vingtième année, lorsqu'elle découvrit, non sans tristesse, que les romans ne sont qu'imposture, et elle les rejeta une fois pour toutes. Son aversion pour les " pures inventions " se retrouve en moi de façon latente ».

voir m'abandonner tout entier aux fantaisies et aux contes de fées des soirs d'automne, alors que l'exemple de mon père lui avait montré clairement à quel danger on s'exposait par là (JC, p. 231) ». Le fils est, de toute évidence, identifié au père écrivain obsédé par son œuvre, mais lorsqu'il choisit de baser ses textes sur le souvenir, le témoignage et le document, c'est l'héritage maternel qu'il reçoit : un merveilleux que l'on peut épingler sur la mappemonde.

Dans *Chagrins précoces*, les survivants de la famille Sám emportent avec eux dans l'exil deux types d'objets précieux, des documents et des plumes, les écrits du père et les édredons de l'ancêtre juif, Max Ahasvérus dit « Max l'Errant », dont il a déjà été question dans la nouvelle « Le Jeu »; alors que le père, apercevant son fils courbé sous le poids d'un oreiller croit revoir son propre père défunt : « Et tout au bout de ce couloir, dans une perspective lointaine et trouble, comme au crépuscule, il est là, Max Ahasvérus, le marchand de plume, et il vante sa marchandise, habilement, en bon Juif (CP, p. 26) ». Andi se cache de sa mère pour offrir des plumes aux portraits sur le mur représentant ses grands-parents, car il sent que ce jeu est dangereux : « [...] (oui il le savait, il le sentait, il y avait quelque chose de mal dans ce jeu) (CP, p. 28) ». L'enfant s'obstine pourtant à accomplir le rituel, à imiter sans le savoir son ancêtre. De même, après la guerre, sa mère et lui perpétuent l'errance des plumes de Max Ahasvérus, traînant avec eux ce qu'il en reste : « Mais pourquoi traînons-nous avec nous ces "duvets d'eider", ces affreux ballots enveloppés de papier kraft et serrés par des courroies ? (CP, p. 77) ». Non seulement ces ballots sont en très mauvais état et ne présentent plus aucune valeur marchande, mais à l'origine, ils ne contenaient pas un authentique duvet d'eider (d'où les guillemets). Le bien familial relève de l'arnaque : les ballots de duvet ne contiennent que quelques *vraies* plumes d'oie dispersées dans quantité de plumes de poule, ils sont donc *faux*.

Il était évident, à leur couleur terne et éteinte, rouille et noirâtre, que c'était du faux duvet, comme étaient faux ces édredons inconfortables, car en dehors d'une quantité infime de plumes d'oies grasses de Pannonie, jadis blanches, ils étaient bourrés des plumes raides et non ébarbées des nombreuses poules décimées par les fréquentes épidémies. (CP, p. 77)

La mère accorde une grande valeur à ce duvet et s'efforce de le conserver, et ce, malgré le fait qu'elle connaisse la provenance de son contenu, qu'elle soit au courant de la fraude.

Ma mère était sans aucun doute au courant de cette fraude qui s'était glissée dans nos rêves et nos insomnies, mais pour elle, ces édredons signifiaient autant, c'est-à-dire tout, que pour moi les reliques de mon enfance, les papiers de mon père et mes livres. (CP, p. 77)

L'héritage familial est frauduleux, mais il n'empêche qu'il est transmis et reçu, qu'il est reconnu dans sa valeur de reste. Car s'ils sont composés en grande partie de fausses plumes ajoutées au fil des ans pour combler les vides, ces édredons contiennent les dernières vraies plumes de l'ancêtre, ils sont porteurs d'authentiques plumes d'oies grasses de la Pannonie, ils offrent un ancrage dans le réel. Et pour ces quelques vestiges d'un passé révolu, ils méritent qu'on s'y accroche.

Kiš s'accroche aux petits *riens réels*, dans un respect de l'héritage, dans une fidélité aux ancêtres qui lui intime le devoir de dénoncer les massacres, mais aussi de tenter de reconstituer morceau par morceau, nom par nom, un monde englouti, une réalité disparue. La volonté de rendre compte d'une vérité factuelle est chez lui très présente. Davantage que Duras et plus encore que Perec, Kiš manifeste le désir de donner à voir l'événement passé tel qu'il s'est déroulé. Aussi faut-il entrer plus profondément dans l'œuvre, dégager des réseaux signifiants plus subtils, plus souterrains, pour démontrer en quoi l'œuvre est travaillée par un fantasme qui défie la réalité.

Déclarations paradoxales ou le destin de la croyance

Le discours de Kiš sur son travail d'écriture, tel qu'on le retrouve dans son recueil d'entretiens, présente une ambiguïté³⁵³. Cette ambiguïté se fait particulièrement insidieuse, et donc particulièrement significative, lorsqu'il s'agit du

³⁵³ Voir le chapitre I de la présente thèse pour plusieurs exemples de déclarations paradoxales de Danilo Kiš, notamment sur le recours à l'invention et sur la fonction de la littérature.

père. D'une part, Kiš concède qu'il a dû « reconstituer par l'imagination » l'image de son père, et que celui qui apparaît dans ses livres « sous le nom d'Édouard Sam ou E.S. est une projection idéalisée qui n'a pas été gênée par la masse solide, homogène de la réalité et du souvenir³⁵⁴ ». D'autre part, il insiste sur la présence de documents authentiques qui l'auraient obligé à « ne pas trahir³⁵⁵ ». D'un côté, E.S. est une image idéalisée qui ne s'inspire qu'en modeste part du souvenir, d'un autre côté, E.S. a été élaboré à partir de documents qui confèreraient une objectivité à cette reconstitution. Par moments, les propos de Kiš paraissent même un peu confus, en ce qui a trait au statut de ce personnage par rapport à l'individu ayant réellement existé. Il dit par exemple : « [...] la lettre du père, du personnage E.S., ou de mon père si vous voulez³⁵⁶ », ou encore : « E.S., pour ne pas dire mon père [...] »³⁵⁷. L'écrivain a retrouvé la lettre de son père, Édouard Kiš, des années après avoir mis en scène Édouard Sam dans les premiers tomes du cycle, et il emploie à ce propos une étrange formulation qui semble faire, rétrospectivement, du personnage de roman l'auteur du document authentique : « En lisant, donc, de nouveau cette lettre, datée du 5 avril 1942, une lettre authentique écrite de la main de celui qui était déjà devenu le héros de mes livres [...] »³⁵⁸. Ailleurs dans *Le résidu amer de l'expérience*, Kiš insiste sur le fait que *Sablier* contient l'extrait d'un rapport légal autorisant Édouard Sam à quitter l'asile. Toutefois, dans ce passage, Kiš semble faire allusion au document visant la personne d'Édouard Kiš, au document authentique donc, dont il a clairement suggéré l'existence dans un autre entretien³⁵⁹.

En fait, dans le monde cauchemardesque de *Sablier*, parmi les centaines de personnages, E.S. est réellement le seul qui possède, noir sur blanc, des preuves de ses troubles mentaux. Il est intéressant de noter que certains critiques ont vu là une influence du roman moderne, dans lequel, comme ils disent, les personnages sont en général détraqués ou fous. Comme vous le

³⁵⁴ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 182.

³⁵⁵ « Pour être plus précis, les documents que j'ai utilisés, qui ont trait à mon père, m'obligeaient à ne pas les trahir [...] », *ibid.*, p. 21.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 219.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 222.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 30-31.

³⁵⁹ « Le jeune assistant du directeur revint avec un dossier de malade dont les données correspondaient à mon père, du moins pour ce qui était du nom et du lieu de naissance », *ibid.*, p. 190.

voyez, les critiques ne croient même pas au document ! Pourtant je le cite en entier, donc noir sur blanc encore une fois, ce fameux document qui émane du tribunal du district de Kovin, en date du 25 mars 1940, selon lequel le tribunal en question (paragraphe 194, alinéas 2 et 10) autorise, suite à sa guérison, le malade E.S. à quitter l'asile [...]³⁶⁰

Ces propos de l'écrivain, qui fondent ensemble le personnage fictionnel et la personne réelle, peuvent être considérés comme des malentendus ne portant pas à conséquence, causés par la formule orale et immédiate de l'entretien. Nous leur accordons pourtant une importance relative, puisque nous dégageons du *Cirque de famille* ce qui nous apparaît comme un reste de croyance infantile, de cette croyance en l'immortalité du père tout-puissant dont parle Freud, et à laquelle s'apparente une attitude décrite par le narrateur de *Jardin, cendre* :

Le départ définitif de mon père auquel, au fond de moi, je n'avais jamais voulu croire, était l'une des expériences sur lesquelles je fondais ma théorie sur l'impossibilité de fuir. Car je savais que mon père, par son éloquence, sa philosophie et ses théories, aurait été capable de la compromettre par quelque trouvaille, quelque ruse imprévue, si du moins la mort se pouvait compromettre au niveau humain. (JC, p. 238)

Andréas Sám décrit ici une étape du développement de sa pensée, une étape qu'il a dépassée : un état de croyance associé à l'enfance, qui a peu à peu été remplacé, à l'adolescence, par ce qu'il qualifie d'hérésie. On comprend que cette perte de la foi a été graduelle et que les longues années d'attente, constituant peu à peu le caractère définitif de l'absence du père, ont joué un rôle important dans cette désillusion. Or, un déni de la part de l'enfant, qui persiste à croire à la survie du père, à une ruse du père, occupe selon nous une place importante dans l'œuvre. Certains aspects du *Cirque de famille* subissent l'effet de ce reste infantile, notamment la représentation du père.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 52-53.

Le cénotaphe : le père texte

Nous avons déjà traité dans le détail la représentation du père (au chapitre précédent)³⁶¹. Il s'agissait de démontrer que l'image du père n'est pas une, qu'elle ne forme pas un tout cohérent, et de souligner que, par ce personnage, le statut du témoignage se situe à la fois du côté de « l'objectivité³⁶² » (par l'ancrage dans le document) et de la subjectivité (par son discours délirant, « la partialité d'un fou »). Nous repartons de là, de la représentation du père en écrivain, et nous nous appuyons sur ce matériau déjà soulevé par l'analyse pour pousser notre proposition d'interprétation un peu plus loin.

Du père de Danilo Kiš, il n'est rien resté, que du papier. Ce qui tient lieu de cercueil dans *Chagrins précoces* est une valise contenant les quelques documents constituant le patrimoine familial :

Nous montons dans le train avec nos pauvres bagages, nous traînons derrière nous la tente de notre errance, le triste patrimoine de mon enfance. Notre éternelle valise, déjà tout éraflée et dont les fermoirs lâchent sans arrêt avec un bruit rouillé, comme un vieux pistolet à silex, a survécu au déluge, solitaire et vide, comme un cercueil. Elle renferme, maintenant, telle une urne, les cendres, les tristes restes de mon père : ses photographies et ses papiers. (CP, p. 74)

Ces archives familiales sont composées de documents officiels sur le père (les comptes rendus de ses procès, l'autorisation de sortie de l'asile, etc.) et de ses écrits : les deux lettres retrouvées, qu'Andréas appelle le *Grand* et le *Petit Testament*, ainsi que l'*Indicateur yougoslave et international des lignes d'autobus, de train, de bateau et d'avion*. Tout écrit du père est considéré comme une relique de la plus haute importance, quand bien même ce ne serait qu'une lettre personnelle dans laquelle le père se plaint de soucis quotidiens; et il en va de même pour les documents portant sur le père. Ces textes sont précieusement conservés, parce qu'ils constituent la seule véritable trace laissée par le père, la preuve de son passage sur terre : en l'absence de

³⁶¹ Au chapitre III, p. 249-267.

³⁶² L'objectivité selon Danilo Kiš. Rappelons qu'il considère *Sablier* comme étant plus objectif que les deux premiers livres, en raison de sa forme documentaire.

cadavre à enterrer, l'écrit accède au statut de reste. En outre, ce père qui écrit constamment est entouré de papiers : ceux sur lesquels il écrit, ceux qu'il lit (des lettres, des journaux), ceux dans lesquels il emballe ses provisions, ceux qui bourrent ses poches et dont il se sert pour se moucher; le père n'est donc pas seulement associé à la création littéraire, à l'écriture comme activité, mais aussi à l'écrit en tant que tel. Le père est aussi représenté par le texte en tant qu'objet matériel : qu'il soit de la main du père ou non, l'écrit peut être vu comme un substitut paternel, tenant lieu du corps absent.

Un des éléments les plus récurrents de la description physique du personnage est le porte-documents³⁶³, qui devient, avec la canne, le chapeau noir et les lunettes, un élément essentiel du *costume* d'Édouard Sâm. Ce porte-documents, le père le traîne partout avec lui, comme s'il s'agissait d'une extension de sa propre personne. Il ne fait mine de s'en séparer qu'à la fin de *Jardin, cendre*, au moment d'être déporté (ce qui expliquerait que les documents aient été conservés). Il jette alors au sol le porte-documents, dans un geste dramatique où il paraît abandonner aux survivants son œuvre, léguer à la postérité sa création, ses textes, ses « enfants » : « "*Omnia mea mecum porto* !" dit-il, puis il soulève son porte-documents et le laisse retomber dans la poussière de façon pathétique, comme s'il jetait ses enfants au feu (JC, p. 195) ». Cet amas de papiers et d'objets de toutes sortes, protégé par une enveloppe ayant l'aspect du cuir, nous apparaît comme une réplique du père, comme un écho de sa représentation, du moins de cette représentation particulière du père où le texte tient lieu de corps.

Ce père qui n'existe que dans et par l'écrit, ce père *porte-documents* nous semble tributaire d'une sorte de sublimation, en cela qu'un corps de texte y remplace le corps de chair. Par ce père d'encre et de papier, c'est la pensée du père qui survit :

³⁶³ Ce porte-documents est mentionné d'innombrables fois tout au long du *Cirque de famille*, et son contenu est longuement listé dans *Sablier* (S, p. 319).

le souvenir d'enfance élève le génie paternel au-dessus du commun des mortels, au-dessus de son corps mortel. Nous interprétons la présence de ce réseau métaphorique plaçant l'écrit à la place du corps (ou plutôt à la place du vide laissé par le non-retour du corps du père), comme participant du travail d'inscription de la perte irrémédiable, et donc d'une éthique du deuil impossible. C'est-à-dire que la présence insistante des documents dans *Le cirque de famille* pointe l'absence de sépulture. L'importance qui leur est accordée souligne par la négative la perte du corps du père. Le travail d'élaboration du souvenir du père, associant ce dernier au texte comme objet, que ce soit le document authentique (« Lettre ou table de matières ») ou le faux document (« Carnets d'un fou »), ou encore tous ces écrits que manipule le père et qui l'entourent, ce travail concourt à faire de l'œuvre un monument érigé autour d'une mort sans cadavre, un tombeau encerclant le vide, un cénotaphe : « Mes livres sont, d'une certaine façon, des cénotaphes, des tombeaux vides érigés à leur mémoire³⁶⁴ ».

Ce travail de représentation du disparu, nous l'associons à un premier mouvement que nous repérons chez Kiš et que nous avons désigné par l'expression « Je sais bien... », un mouvement qui se nourrit d'une prise de conscience de l'impuissance de la littérature face à la disparition complète d'une part de la population mondiale au XX^e siècle (pensons à nouveau au discours pessimiste de l'écrivain concernant les limites du texte littéraire : « [...] par la littérature et avec la littérature on ne peut rien faire³⁶⁵ »). Mais à ce « Je sais bien... » résigné, à ce désespoir qui transpire des essais et des entretiens de l'écrivain, l'œuvre répond par un second mouvement, une poussée opposée : « ...mais quand même³⁶⁶ » : la reconnaissance de la disparition du cadavre rencontre une présence de l'organique, au

³⁶⁴ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 200. Kiš parlait alors d'Édouard Sám dans *Sablier* et de Boris Davidovitch dans *Un tombeau pour Boris Davidovitch*.

³⁶⁵ *Id.*, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 76.

³⁶⁶ Voir l'introduction de la présente thèse, p. 22. Octave Mannoni traduit le registre de la croyance par l'expression « Je sais bien, mais quand même... », dans son livre *Clefs pour l'imaginaire*.

père de texte réplique une autre représentation du père qui tend à lui redonner un corps de chair, quand bien même ce serait un corps de déchets.

Le retour du corps dans le père merde

Nombreuses sont les occasions dans *Le cirque de famille* où Andréas Sám imagine son père en train de déféquer, où un narrateur présente Édouard Sám en train de se soulager. Cette récurrence des selles et d'autres déchets organiques ne nous semble pas avoir pour fonction (ou alors pas uniquement) d'illustrer la violence de la guerre ou la misère. Lorsque la tante d'Andréas réapparaît après la guerre et se met à parler des camps, le garçon imagine en détail les derniers instants de son père. La scène de persécution qu'il élabore pose le père en victime de l'oppresseur, et n'est certes pas dénuée de frustration et d'angoisse. Mais dans ce scénario qu'il se représente à lui-même, un autre désir se satisfait (autre que la dénonciation de la violence nazie), car sous les signes de la déchéance et de l'abjection, c'est le corps du père qui s'impose dans le fantasme :

Ils le frappaient de leurs matraques et de leurs crosses, il gémissait et tombait, les femmes l'encourageaient et le relevaient, et lui, aïe, pleurait comme un enfant, tandis qu'autour de lui se répandait l'odeur de son corps, la terrible puanteur de ses traîtres intestins. (CP, p. 70).

Ces intestins, qui imposent leur volonté au penseur, au père écrivain et prophète, font retour dans *Sablier*; alors que le narrateur des « Carnets d'un fou » s'identifie à Newton (passant comme lui de longues heures assis à une table de travail), et qu'il pense découvrir une vérité cachée concernant la théorie universelle de la gravitation :

J'incline à penser que Newton découvrit la loi de l'attraction universelle grâce à la merde : accroupi dans l'herbe, sous un pommier, vers le soir, quand les premières étoiles s'allument, protégé des yeux indiscrets par la pénombre [...] les intestins paresseux se réveillent sous l'émotion lyrique suscitée par la beauté du paysage et de la création divine, car le sympathique transmet les émotions intellectuelles aux intestins et influe sur le travail du métabolisme [...] Newton, donc, sentit ses excréments glisser de ses intestins remués, sans effort et facilement, malgré une constipation chronique qui n'était que la conséquence des longues heures passées à la table de travail [...] (S, p. 301-302)

Toujours dans *Sablier*, dans le chapitre « Instructions (II) », le lecteur apprend que le sommeil de E.S. est perturbé par l'envie d'uriner et que celui-ci rêve qu'il se rend aux toilettes d'une station de train :

Quel spectacle s'offrit alors à ses yeux ?

Les latrines étaient pleines d'excréments et la matière puante débordait du cloaque en entonnoir, recouvrant toute la plaque de béton d'une fange nauséabonde et collante, tandis que les murs de chaux écaillée étaient souillés d'excréments appliqués au doigt, ce qui le fit renoncer à son intention de soulager sa vessie et il retourna se frayer un passage à travers la foule suante et puante. (S, p. 332)

Le père répand ses excréments dans la scène décrite par son fils, il réfléchit au processus de production d'excréments lorsqu'il développe sa pensée philosophique, et lorsqu'il rêve, il rêve à des excréments : la merde semble être un objet de prédilection dans l'imaginaire du personnage.

En plus des excréments, les descriptions du père présentent toute une variété de sécrétions : urine, morve, sueur, sang, lymphe. Dans *Jardin, cendre*, lorsqu'il se trouve à la merci des paysans réunis pour le tuer, le père sort un morceau de journal de sa veste et se mouche. Le narrateur Andréas explique entre parenthèses ce comportement surprenant : « (Toute émotion éveillait en lui de fortes perturbations du métabolisme et une abondante sécrétion de liquide. Je savais que, s'il sortait vivant de ce mauvais pas, son premier soin serait d'aller uriner derrière un buisson en pétant bruyamment) (JC, p. 176-177) ». Ce père que cerne le danger produit des sécrétions en abondance, scrupuleusement notées et décrites par son fils. Il apparaît de plus entouré de traces, de souillure, de résidu graisseux. Par exemple, lorsque E.S. jette un dernier coup d'œil à la maison qu'il quitte, il remarque la tache laissée par le gras de son cuir chevelu sur le mur :

[...] des petites éclaboussures de liquide au plafond, tel un ciel après l'explosion d'un obus antiaérien; une tache grasse à l'endroit du lit, là où il appuyait sa tête au mur; les dessins verts de la moisissure; des ombres chinoises à l'endroit où la chaux étaient tombée; des estampes tracées par l'humidité. (S, p. 341-342)

Plusieurs des objets que manipule Édouard Sám ou qui captent son regard sont graisseux, surtout dans *Sablier*, ce qu'a relevé Mariana Birnbaum dans le dossier spécial de la revue *Sud* consacré à Danilo Kiš :

On retrouve périodiquement un certain nombre d'expressions où l'adjectif « graisseux » qualifie le nom. Le journal est graisseux ainsi que la toile cirée qui recouvre la table. Est graisseuse aussi la couverture d'un livre ou d'un carnet intime. Le calepin taché de graisse de Gavanski ainsi que le carnet graisseux de son invité sont rappelés à notre attention; il en est de même des doigts graisseux de l'employé.³⁶⁷

Birnbaum lie cette reprise du mot « graisseux » au procédé général de répétition à l'œuvre dans *Sablier*, à ce jeu des miroirs qui prend naissance dans le prologue, avec le dessin du sablier; alors que nous traitons de la récurrence du mot « graisseux » (tout comme de la récurrence des excréments et du geste de se moucher) comme d'un phénomène à part, interne au procédé général et occupant une fonction particulière.

Cette insistance sur l'organique prend place dans l'élaboration du souvenir du père et se développe en parallèle à l'insistance sur le document, opposant ainsi à la pensée éthérée du père écrivain et prophète son corps de mortel. Dans *Jardin, cendre*, après avoir décrit avec admiration le travail d'écriture du père et ses grands discours annonçant l'apocalypse, le narrateur raconte comment il a vu son père « en dehors de tout rôle, simple mortel (JC, p. 170) ». C'était après une des grandes beuveries d'Édouard Sám. Le père était ivre mort, ce qui a permis à son fils de l'observer de très près :

Privé des insignes de sa dignité, de son sceptre-canne et de sa couronne-haut-de-forme, sans lunettes et dépouillé du masque austère de la sévérité et de la méditation, son visage laissait voir l'anatomie de sa peau, les veinules et les points noirs de son nez viril et dominateur, la carte physique de ses rides, dont je croyais jusqu'alors qu'elles n'étaient qu'un masque sur le visage des martyrs et des apôtres. C'était, en fait, une écorce dure et rugueuse, grêlée et grasse comme du fard, émaillée de fines veinules bleues. Le dessous de ses yeux était flasque et boursoufflé comme des cloques où ballotte de la lymphe. Sa main, sa main momifiée, pendait du lit, tel un garde du corps assoupi, et faisait la figue [...] (JC, p. 171)

³⁶⁷ Mariana Birnbaum, « Danilo Kiš le magicien, miroirs et autres artifices dans *Sablier* » in *Sud*, n° 66, 1986, p. 119.

Dans cette scène, que Geneviève Mouillaud-Fraisse a comparée au passage de la *Bible* où les fils de Noë découvrent leur père endormi³⁶⁸ : le père est contemplé par son fils dans sa chair, une chair sans masque (même pas celui du martyr ou de l'apôtre), une écorce dure et grasse, inerte, évoquant le cadavre, le corps préservé (momifié). Près du père gît son chapeau (autre extension du corps du père, élément essentiel du costume du personnage) rempli de viande pourrie, un kilo de bœuf acheté six jours plus tôt : « Et sur cette viande, comme sur une charogne, un essaim de mouches [...] (JC, p. 171) ». La proximité de ces deux passages accentue l'impression que le corps du père y est présenté comme un cadavre, ou du moins un cadavre en devenir, c'est-à-dire que le corps est saisi dans sa propriété matérielle de chair qui peut se marquer et se salir, de chair qui peut pourrir; on se rapproche ici, avec cette représentation du père, de la chair en tant que *viande*.

Plus encore que *Jardin, cendre, Sablier* ouvre la possibilité d'une confusion entre la viande animale et la chair humaine. Le chapitre « Instruction (II) » contient une longue liste de noms, que nous avons déjà mentionnée, une liste où il est question de morts violentes, notamment celle du docteur Maxime Freud, dont la cervelle resta sur le sol une journée entière, au coin d'une rue, et de tortures, notamment celles subies par « M. Zarco Uzelac, boulanger, à qui on arracha les moustaches et coupa les oreilles [...] (S, p. 324) ». C'est dans ce contexte, avec, comme en arrière-plan, ces images de corps humains en morceaux épars, que nous lisons la scène où E.S. achète de la nourriture pour le repas de Pâques. Cette scène, dont le lecteur ne saura jamais si elle a eu lieu ou si elle a été rêvée, commence avec une indécision du personnage quant à ce qu'il devrait commander :

Quel danger craignait E.S. ?

Que ces doigts pourraient être confondus avec des saucisses et que M. Hordós pourrait se couper un doigt éclaboussé de sang et l'envelopper dans du papier en même temps que les saucisses — et il renonça à acheter du boudin. (S, p. 287)

³⁶⁸ Geneviève Mouillaud-Fraisse, « Les morts impossibles » in *Sud*, n° 66, 1986, p. 58. Noë s'est enivré et apparaît dénudé sous les yeux de sa progéniture. Si on suit l'analogie, Andréas serait Cham, le fils qui ne détourne pas les yeux et qui s'en voit maudit.

Le boucher présente alors diverses pièces de viande à E.S., sans restriction, puisque celui-ci déclare qu'il mange de tout « sauf de la charogne ». Les mots employés pour décrire ces morceaux de viande, que vraisemblablement E.S. finit par acheter, peuvent tous, à l'exception d'un seul (« rognon »), désigner tout autant la viande animale que le corps humain; comme si le narrateur avait évité d'employer un vocabulaire strictement réservé à la boucherie :

[...] à l'endroit où la gelée était fendue, une pointe de cartilage blanchâtre et un bout de membrane poilue (une oreille?) [...] du foie sombre et rouge, comme du sang coagulé et figé, une rate longue et visqueuse, du mou baveux et caoutchouteux, des tripes fibreuses et dentelées, des rognons semblables à deux fœtus jumeaux, un cœur transpercé sans pitié par la longue lame du couteau du boucher. (S, p. 287-288)

Dans cette description semblent réapparaître certains des organes arrachés au corps des victimes de la liste, telle l'oreille de M. Uzelac, tel le fœtus de Mlle Ivanovic. Quant au foie et au cœur, ils deviennent, dans le développement immédiat de la scène, les organes du père. Dans un cauchemar ou dans un délire, ou sinon simplement dans cette réalité fantastique produite par la guerre, E.S. jette des morceaux de son corps en pâture à une meute de chiens, actualisant le mythe de Prométhée : « Arrachant son foie que les chiens-aigles lacéraient; déchiquetant ses reins-jumeaux que les chiens dévoraient; déchirant des lambeaux de son cœur et les crachant au loin, son cœur de père devenu la proie des chiens affamés (S, p. 292) ».

E.S. qui paraît confondre ses propres organes avec ceux d'une bête morte; Édouard Sám qui se mouche, qui urine et qui pète; l'auteur des « Carnets d'un fou » qui fait l'apologie des excréments; tous ces aspects du *Cirque de famille* peuvent avoir, selon nous, une même fonction qui est d'inscrire le corps du père dans le texte, de redonner de la chair à ce père dont il n'est rien resté que du papier. Même mis en pièces et dévoré par les bêtes, même désacralisé par son association à la merde et aux autres déchets organiques, ce corps paternel a valeur de relique et participe d'une esthétique du *tombeau plein*. Même soumis au morcèlement et à la déchéance, ce corps mortel entre en quelque sorte en lutte avec la disparition, avec l'irréversible de

la perte. C'est-à-dire que deux représentations du père entrent en tension : le père est clairement représenté par le document, par l'écrit, mais il est aussi représenté par le corporel, par la présence, dans le texte, du corps dans sa matérialité, du corps en tant que chair. Et ce corps de chair semble vouloir s'ériger contre ce qui viendrait l'anéantir : face à la misère et aux persécutions, face au danger de mort, le corps réagit à coup de sécrétions, il manifeste sa présence, il *résiste*. De plus, dans l'élaboration du souvenir, le corps du père mort est construit à l'image d'une chose qui dure, qui persiste, et ce, même lorsqu'il est inerte : tel un cadavre momifié, ou encore, tel un cadavre qui n'en finirait plus de pourrir, le corps du père apparaît comme un refus de la mort comme fin radicale, un défi lancé au temps.

D'une part donc, l'œuvre de Danilo Kiš se veut un cénotaphe, un tombeau vide, elle met en place la dénonciation d'une disparition et la revendication d'un deuil impossible. D'autre part, cette œuvre se désire *pleine*, tendant vers la chose, vers un réel cru échappant à l'écrit. Deux visées semblent se disputer la représentation de l'être perdu : inscrire l'inadéquation au réel et viser obstinément ce réel. Deux désirs semblent agir de concert sur l'écriture du souvenir, des désirs qui paraissent, par moments, joindre leurs efforts pour construire un objet du désir double, une sorte de formation de compromis satisfaisant les deux désirs à la fois. Nous pensons à ces moments où l'écrit et la chair se rencontrent à l'intérieur d'un même objet, où ils s'y mêlent, s'y fusionnent. C'est le cas notamment du fameux porte-documents d'Édouard Sám, dont « le rabat en carton imite la peau d'un porc (S, p. 263) ». À l'intérieur de ce porte-documents, sous le carton qui ressemble à de la peau animale, le père transporte de la viande, qui elle-même est entourée de papier journal. Dans *Sablier*, alors que E.S. doute d'avoir bel et bien acheté de la viande, des sensations ressurgissent, dont une odeur où se mêlent la viande et l'encre : « Sensation, sur la paume de la main, de la masse de viande enveloppée dans du papier journal, odeur de la viande fraîche mêlée à l'odeur de l'encre d'imprimerie et coup d'œil rapide mais

précis sur la mise en pages du journal (*S*, p. 288) ». Il est question, quelques lignes plus loin, d'un « bout de journal ensanglanté ». La matière organique adhère au document, à un point tel qu'ils ne forment plus qu'un. Il en va de même pour la plupart des livres mentionnés dans *Sablier*, qui sont tachés de graisse. Mais le meilleur exemple de ce que nous qualifions de formation de compromis, liant le *père texte* et le *père merde* dans un seul représentant, demeure l'écrit devenu mouchoir.

En effet, une des habitudes du père est de se moucher dans du papier : dans des pages déchirées et soigneusement pliées, puis glissées dans ses poches à cet usage. Ce sont généralement des coupures de journaux, mais aussi parfois des lettres personnelles. « Instructions (III) » révèle que E.S. s'est mouché dans une lettre de sa sœur lui annonçant de mauvaises nouvelles, qu'il s'est mouché précisément sur les noms des morts :

Comment E.S. réagit-il en lisant la liste de ceux dont sa sœur lui annonçait la mort naturelle, la mort accidentelle, l'exécution et simplement la disparition ?

Il survola rapidement du regard cette partie de la lettre, en essayant de l'oublier aussi vite et ensuite, soi-disant par hasard (en fait, bien intentionnellement), il employa en premier, pour se moucher, justement cette partie de la lettre [...] Comme il était myope, il ne manqua pas de vérifier en se mouchant s'il avait bien utilisé les passages dont il voulait se débarrasser au plus vite. (*S*, p. 429-430)

E.S. prend également soin de viser quand le journal, dont il se sert pour se moucher, arbore une photographie d'Hitler. Il semblerait que les coupures contenant l'image du Führer aient été spécialement choisies pour remplir la fonction de mouchoir :

Il s'était mouché à diverses reprises dans des journaux avec la photo du Führer.

Était-il conscient, à ce moment-là, du danger auquel il s'exposait ?

Et comment ! C'est pourquoi il avait toujours plié le morceau de journal en tout petit, avant de le jeter dans un endroit sûr : dans un buisson bien fourni ou dans la rivière, faisant ainsi disparaître le dernier corps du délit de ses agissements déments et dangereux. (*S*, p. 358)

Mais ce « corps du délit », ce déchet jeté au loin ne disparaît pas tout à fait. Du moins, pas dans *Jardin, cendre* où les mouchoirs en morceau de journal sont retrouvés par le fils, et ce, des années après la disparition du père.

Mon père avait l'habitude de se moucher dans des journaux. Il coupait en quatre les pages du *Neues Tageblatt* et les gardait dans la poche intérieure de sa redingote. Il s'arrêtait soudain au milieu des champs ou dans la forêt et faisait un bruit de cor de chasse. D'abord très fort, puis

deux fois encore, plus faiblement. On pouvait l'entendre, surtout dans la forêt, le soir, à un bon kilomètre à la ronde. Puis il pliait le morceau d'un journal quelque peu hérétique et le jetait à sa droite, dans l'herbe, parmi les fleurs. Et parfois, gardant les vaches de M. Molnar dans les profondeurs de la forêt du Comte, en des lieux où il semblait que l'homme n'eût jamais mis les pieds, je trouvais un morceau jauni du *Neues Tageblatt* et je pensais en moi-même, tout étonné : mon père est passé par ici il n'y a pas longtemps. Deux années entières après son départ, alors que nous avions compris qu'il ne reviendrait jamais, je trouvais une clairière, au cœur de la forêt du Comte, parmi les herbes et les fleurs de bleuets, un morceau de journal déteint et je dis à ma sœur Anna : « Regarde, c'est tout ce qui reste de notre père. » (JC, p. 180-181)

Par ce geste rituel de semer des petits papiers souillés dans la nature, par cette dispersion de lui-même, le père accède à une certaine forme de revenance³⁶⁹. Quelque chose de son corps paraît lui survivre, accroché à l'écrit, imprégné au document.

Ces lettres et journaux qui servent de mouchoirs sont bien sûr des documents, du texte, mais ces écrits ont cela de particulier qu'ils sont souillés, marqués du corps du père, et non seulement de sa pensée, de son écriture. La souillure laisse une trace sur le papier : en quelque sorte, le corps *écrit*, et cette écriture du corps paternel devient le reste par excellence. D'où l'importance de cet objet dans l'œuvre, le *poids* de ce bout de papier devenu relique, cette densité matérielle qui se fait sentir lorsque le père, magistral, le jette au loin : « Le papier volette comme un oiseau, luttant un instant contre la pesanteur, puis il tombe soudain comme une pierre et disparaît dans un buisson en fleur... (JC, p. 180) ». Le mouchoir de papier est lourd comme la pierre, une pierre qui disparaît sous les fleurs, tel un monument funèbre.

³⁶⁹ D'ailleurs, à la toute fin de *Jardin, cendre*, une hantise du père mort est suggérée, en lien avec cette habitude qu'il avait de se moucher lors de ses errances dans les bois. Bien après la déportation du père, les survivants de la famille Sám croient l'entendre à nouveau se moucher, alors que dans la forêt des chasseurs font résonner l'hallali (alors, donc, que l'on abat un animal) : « Il y avait une sorte de joie irritante dans ces promenades d'automne en forêt. Avant la fin du jour, nous rentrions chargés de nos sacs, et nous faisions halte en bordure d'un hallier pour reprendre haleine et attendre la tombée de la nuit. Alors on entendait dans le lointain un cor de chasse sonnait l'hallali, puis un silence solennel s'abattait sur nous. Dans la forêt planait l'esprit de notre père. Il nous semblait que nous venions de l'entendre se moucher dans un journal et que la forêt lui répondait par un triple écho. " Maintenant il faut partir, disait ma mère. Seigneur, que la nuit tombe vite ici ! " (JC, p. 248) ».

Dans *Jardin Cendre*, le nombre d'années qu'il reste à vivre à la mère d'Andréas devient pour ce dernier « un gobelet au fond duquel s'agitait le dépôt sombre du sens (JC, p. 103) », comme si un résidu pouvait s'accrocher au contenant vide du mot. Ce résidu, ce dépôt adhérent semble connaître un étrange règne à la fin de *Jardin cendre*, lorsqu'après le départ du père, les murs de la maison des Sám se couvrent de moisissures (« Dans notre maison régnait maintenant l'humidité et une moisissure vert-de-gris; la seule couleur de toute la maison, la couleur de la décomposition (JC, p. 247) »), et que les arbres dégouttent de rosée et de résine (JC, p. 248). On dirait que le décor du souvenir d'enfance se revêt d'une substance organique, d'une trace, que l'arrière-plan de la scène se transforme à l'image d'un corps en décomposition, et qu'en cela quelque chose dans l'écriture du souvenir proteste contre la disparition du corps, contre le fait que le cadavre du père n'a pas été retourné auprès des siens. Nous pensons que, chez Kiš, l'allusion à un résidu, à une matière résistante, vise précisément ce que le texte manque, ce qui échappe à l'écrit, nous pensons que le résidu renvoie avant tout au corps du père et que c'est pourquoi la trace organique (excréments, graisse, sang, etc.) devient l'objet du fantasme.

Kiš a choisi pour titre de son recueil d'entretiens *Le résidu amer de l'expérience*, un titre qui suggère la possibilité de récupérer, ou de cerner du moins, la trace laissée par l'expérience. Dans ces entretiens, Kiš se présente comme un collectionneur de morceaux de textes, cherchant dans les archives, dans les journaux, le document imprégné de « la trace des êtres » :

Quand je dis corriger l'Histoire par la littérature, je pense à cela : comment donner à l'indifférence de l'Histoire le don du concret et de la véracité, sinon par des bribes de documents authentiques, lettres et objets imprégnés de la trace des êtres concrets.³⁷⁰

Dénicher le résidu humain sur le document historique apparaît comme un fantasme moteur de l'écriture, un désir que manifestent dans *Le cirque de famille* certains objets, tel le journal souillé. Dans le cas du journal d'époque retrouvé des années plus

³⁷⁰ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 157.

tard par le fils, on pourrait parler d'un fantasme visant le document : l'écrivain rêve d'un document d'archives qui serait capable de *contenir* un reste humain. La photographie d'Hitler servant de mouchoir évoque, elle, l'image d'une page de l'Histoire qui porterait la marque personnelle d'un individu, ce qui nous ramène à cette Histoire rêvée par Kiš, à cette encyclopédie des morts dans laquelle aucune singularité ne disparaît. Que des lettres et des documents puissent être imprégnés de « la trace des êtres concrets » ouvre la possibilité que quelque chose du corps de l'être perdu soit présent dans le texte, et alors un deuil par l'écriture ne semble plus si impossible à accomplir. Faire revivre les morts paraît une entreprise davantage réalisable si on se laisse aller à croire que les mots portent du vivant, que la chair s'accroche à la forme, qu'un résidu du réel colle à la littérature.

C'est par ce fantasme, persistant malgré tout, que *Le cirque de famille* rappelle *L'indicateur*, que l'œuvre du fils ressemble à l'œuvre du père, c'est-à-dire qu'elle est un défi à la mort, un défi à Dieu, un refus des limites. À propos de *Jardin, cendre*, Norbert Czarny écrit : « L'ambition démesurée du père — faire œuvre de résistance face au pouvoir dissolvant du Temps et défier le Créateur sur son propre terrain — n'échappe pas à l'enfant³⁷¹ ». Il est question ici de l'enfant, mais Czarny déclare également, et cette fois au sujet de l'adulte : « Que les mots ne sont pas les choses, l'écrivain est le dernier à l'accepter³⁷² ». L'écrivain le sait, mais il ne l'a pas accepté. C'est en ce sens que nous proposons que l'écriture du souvenir est soumise à un reste de croyance infantile. Nous repérons, dans *Le cirque de famille*, l'effet d'une écriture qui se voudrait transcendante, qui désire ardemment que le verbe se fasse chair. Bien entendu, ce mouvement de révolte, cet élan qui prend parfois les traits d'un reste de foi, est systématiquement contrebalancé par une lucidité implacable, par un pessimisme ironique. Dans l'héritage spirituel pointé par les textes, le délire du

³⁷¹ Norbert Czarny, « Excursions dans la bibliothèque de Babel ou Danilo Kiš au pays de Borgès » in *Sud*, n° 66, 1986, p. 79.

³⁷² *Ibid.*, p. 78.

père se heurte à l'interdit maternel, à un impératif de vérité factuelle. À l'issue du combat intérieur qui se déploie dans ses écrits, l'écrivain n'a pas la prétention de capter par le texte un résidu du réel, mais bien d'inscrire dans le texte le résidu de *l'expérience* de ce réel.

*Maintenant tu es le maître anonyme du monde,
celui sur qui l'histoire n'a plus de prise [...]*
Georges Perec, *Un homme qui dort*

GEORGES PEREC

La cible d'une confiance illimitée

En décembre 1978, Perec publie dans *Le Figaro* ses « Notes sur ce que je cherche », dans lesquelles il revient sur l'ensemble de son œuvre. Au cours des années soixante-dix, les publications se sont succédé, avec entre autres *W ou le souvenir d'enfance* et *La vie mode d'emploi*. Cette succession fait naître en Perec un sentiment à la fois réconfortant et inconfortable, inconfortable parce que, précise-t-il, « toujours suspendu à un " livre à venir ", à un inachevé désignant l'indicible vers quoi tend désespérément le désir d'écrire [...] »³⁷³. Plus loin, il écrit qu'il diffère, par l'écriture, le moment où l'image qu'il se fait de la littérature deviendrait visible :

[...] les livres que j'ai écrits s'inscrivent, prennent leur sens dans une image globale que je me fais de la littérature, mais il me semble que je ne pourrai jamais saisir précisément cette image, qu'elle est pour moi un au-delà de l'écriture, un « pourquoi j'écris » auquel je ne peux répondre qu'en écrivant, différant sans cesse l'instant même où, cessant d'écrire, cette image deviendrait visible, comme un puzzle inexorablement achevé.³⁷⁴

Dans cette espèce de bilan que fait Perec, quelques années avant sa mort, il est question d'un indicible vers quoi tend désespérément le désir d'écrire, et d'un puzzle dont on retarde l'achèvement; l'écrivain semble viser par son œuvre un insaisissable, une image paradoxale, ne prenant forme que dans le silence.

Or, une quinzaine d'années plus tôt, au début des années soixante, Perec rédigeait des articles pour *La Ligne générale*, la revue qu'il avait fondée avec des amis alors qu'une crise du langage sévissait dans les milieux littéraires, retirant à la littérature le pouvoir qu'on lui avait accordé de représenter le réel. Ce n'est pas tant cette destitution qu'un jeune Perec remettait en question, que son corollaire : l'écrivain authentique n'avait plus qu'à se taire.

³⁷³ Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche » in *Penser / classer*, Paris, Seuil, 2003 [1978], p. 11.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 12.

L'écriture, aujourd'hui, semble croire, de plus en plus, que sa fin véritable est de masquer, non de dévoiler. On nous invite, partout et toujours, à ressentir le mystère, l'inexplicable. L'inexprimable est une valeur. L'indicible est un dogme. Les gestes quotidiens, à peine sont-ils décrits, qu'ils deviennent des mensonges. Les mots sont des traîtres. On nous invite à lire entre les lignes cette inaccessible fin vers laquelle tout écrivain authentique se doit de tendre : le silence. Nul ne cherche à désemprouiller le réel, à avancer, fût-ce pas à pas, à comprendre. Le foisonnement du monde est un piège auquel on se laisse prendre. L'amas des sensations épuise le réel : le monde ni les mots n'ont de sens. La littérature a perdu son pouvoir; elle cherche dans le monde les signes de sa défaite : l'angoisse suinte des murs nus, des landes, des corridors, des palaces pétrifiés, des souvenirs impossibles, des regards vides. Le monde est figé, mis entre parenthèses.³⁷⁵

Après avoir dépeint le pessimisme ambiant, Perec réplique à ses contemporains, à coups de déclarations péremptoires, bien dans le ton de l'époque :

Mais il n'est pas possible d'éviter le monde. [...] Nous n'avons pas à nous dégager du monde ni à le vouloir insaisissable parce qu'il nous arrive dans des conditions données, dans une histoire qui est la nôtre, de penser que nous ne pourrions jamais la saisir [...] Nous nous trompons. Nous pouvons dominer le monde.³⁷⁶

Dans la préface du recueil *L. G. une aventure des années soixante*, Claude Burgelin parle de l'idéalisme de ses collaborateurs, de l'« optimisme volontariste³⁷⁷ » qui caractérise la pensée de la revue. C'est sans doute avec cette volonté d'optimisme, en réaction à la défiance généralisée que Perec affirme qu'une confiance illimitée envers le langage est ce qui fonde la littérature³⁷⁸. Toujours à contre-courant, le Perec de 1963 soutient qu'il est possible d'exprimer l'inexprimable³⁷⁹. Il ne fait pas du monde un insaisissable, mais désigne plutôt une certaine réalité, une « réalité vivante » que les mots conquièrent.

Car cette expression de l'inexprimable qui en est le dépassement même, c'est le langage qui, jetant un pont entre le monde et nous, instaure cette relation fondamentale entre l'individu et l'Histoire, d'où naît notre liberté. À ce niveau, langage et signes redeviennent déchiffrables. Le monde n'est plus ce chaos que des mots vides de sens désespèrent de décrire. Il est une réalité vivante et difficile que le pouvoir des mots, peu à peu, conquiert. La littérature commence ainsi, lorsque commence, par le langage, dans le langage, cette transformation, pas du tout évidente et pas du tout immédiate, qui permet à un individu de prendre conscience, en

³⁷⁵ *Id.*, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », p. 112.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 112-113.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 15.

³⁷⁸ Dans *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, Perec voit « cette confiance illimitée dans le langage et dans l'écriture qui fonde toute littérature », *ibid.*, p. 114.

³⁷⁹ Alors que Roland Barthes écrit, à la fin de cette même année 1963, dans la préface à ses *Essais critiques*, qu'il faut plutôt chercher à « inexprimer l'exprimable ».

exprimant le monde, en s'adressant aux autres. Par son mouvement, par sa méthode, par son contenu enfin, *L'Espèce humaine* définit la vérité de la littérature et la vérité du monde.³⁸⁰

L'article de 1978, ces « Notes sur ce que je cherche », laisse entrevoir l'ampleur du chemin parcouru depuis les textes de *L.G.* jusqu'à *W ou le souvenir d'enfance*, et au-delà, jusqu'à *La vie mode d'emploi*. Perec ne reniera jamais l'essentiel de sa position, c'est-à-dire que les limites intrinsèques du langage ne lui serviront jamais de prétexte à se taire, qu'il ne laissera pas son cynisme le bâillonner. Cela dit, l'œuvre de Perec nous interdit de rabattre, comme il le fait en 1963, la vérité de la littérature sur la vérité du monde. Si ses textes littéraires « dominant » le monde, c'est dans une certaine mesure, qu'il nous faut déterminer. Ce monde accessible aux mots est une réalité bien particulière qui met en jeu une vérité spécifique, propre à la littérature.

D'abord, posons que ce que fait advenir *W ou le souvenir d'enfance* comme effet de vérité inédit (pour reprendre l'expression de Guy Scarpetta³⁸¹) n'est pas de l'ordre d'une révélation. Si la publication de ce livre peut être vue comme l'aboutissement d'un long processus répétitif, impliquant une série de projets autobiographiques, elle ne signifie pas que tous les faits concernant l'enfance de l'écrivain aient *enfin* été découverts ou que le souvenir y soit restitué intact. L'écriture du souvenir d'enfance n'implique pas non plus que le deuil des parents soit achevé, que le sujet survivant soit *guéri* : le livre n'est pas le port de mer ardemment cherché par les passagers du *Sylvandre*, ce lieu caché où la guérison miraculeuse de l'enfant de Caecilia Winckler doit s'accomplir, cette destination finale où toutes les séquelles du « traumatisme infantin (*WSE*, p. 40) » de l'enfant Gaspard seront effacées :

[...] le bateau erre, poussé par les vents, d'une côte à l'autre, d'un port à l'autre, s'arrête un mois ici, trois mois là, cherchant de plus en plus vainement l'espace, la crique, l'horizon, la

³⁸⁰ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », p. 114.

³⁸¹ On la retrouve notamment sur la quatrième de couverture de *L'âge d'or du roman*.

plage, la jetée où le miracle pourrait se produire et le plus étrange est encore que plus le voyage se poursuit et plus chacun semble persuadé qu'un tel endroit existe, qu'il y a quelque part sur la mer une île, un atoll, un roc, un cap, où soudain tout pourra arriver, où tout se déchirera, tout s'éclairera, qu'il suffira d'une aurore un peu particulière, ou d'un coucher de soleil, ou de n'importe quel événement sublime ou dérisoire, un passage d'oiseaux, un troupeau de baleines, la pluie, le calme plat, la torpeur d'une journée torride. Et chacun se raccroche à cette illusion [...]. (WSE, p. 42-43)

L'écriture ne guérit pas du trauma d'enfance, tout comme l'analyse psychanalytique ne peut rien contre la disparition des proches et de leur parole, ce que souligne le narrateur Georges par le biais de la parodie :

[...] j'aurai beau traquer mes lapsus (par exemple, j'avais écrit « j'ai commis », au lieu de « j'ai fait », à propos des fautes de transcription dans le nom de ma mère) ou rêvasser pendant deux heures sur la longueur de la capote de mon papa, ou chercher dans mes phrases, pour évidemment les trouver aussitôt, les résonances mignonnes de l'Œdipe ou de la castration, je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence [...]. (WSE, p. 63-64)

Quand l'écrivain Perec parle de la fin de sa cure analytique, il ne se berce pas d'illusions : ce ne fut pas le miracle attendu, la soudaine illumination, mais le déplacement de quelque chose, d'une posture énonciative peut-être, puisque ce n'est pas le dit qui a changé (« on le savait déjà »), mais la façon de le dire :

Pendant longtemps, on croit que parler cela voudra dire trouver, découvrir, comprendre, comprendre enfin, être illuminé par la vérité. Mais non : quand cela a lieu, on sait seulement que ça a lieu; c'est là, on parle, on écrit : parler, c'est seulement parler, simplement parler, écrire, c'est seulement écrire, tracer des lettres sur une feuille blanche. [...] Il n'existe pas de temps pour dire que cela fut. Cela avait eu lieu, cela avait eu lieu, cela a lieu, cela aura lieu. On le savait déjà, on le sait. Simplement quelque chose s'est ouvert et s'ouvre : la bouche pour parler, le stylo pour écrire; quelque chose s'est déplacé, quelque chose se déplace et se trace, la ligne sinieuse de l'encre sur le papier, quelque chose de plein et de délié.³⁸²

Perec écrit qu'il n'existe pas de temps pour dire que cela fut, il rappelle également que « la psychanalyse ne ressemble pas vraiment aux publicités pour chauves : il n'y a pas eu un *avant* et un *après*³⁸³ ». Comme intervention, la cure ne permet ni de retrouver le passé intact, ni de se couper complètement et définitivement du passé. L'interprétation analytique relie certes des événements entre eux, mais le but n'est pas de révéler le sens du résultat, du présent, elle produit un dire bien plus qu'une

³⁸² Georges Perec, « Les lieux d'une ruse » in *Penser / classer*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 61.

³⁸³ *Ibid.*, p. 62.

causalité. De même, l'œuvre de Perec ne clôt pas le sens des événements passés, et ce, malgré les apparences.

Gaspard le faussaire : l'enquête avortée

Les apparences sont trompeuses, à dessein. Perec n'a rien laissé au hasard lorsqu'il a balisé le terrain interprétatif de *W ou le souvenir d'enfance*, de façon qu'un lecteur puisse avoir l'impression, en parcourant le livre, d'acquérir un savoir sur l'enfance de l'écrivain et sur la réalité des camps, d'ouvrir des portes et de découvrir les indices cachés, de remettre les morceaux ensemble afin de résoudre le puzzle. S'il s'agit d'un chercheur familier avec les théories freudiennes, il aura en plus l'impression d'assister à la mise en lumière de réseaux associatifs inconscients, à une série de retours du refoulé, accompagnés de leurs inévitables formations de compromis, tel le souvenir-écran.

J'avais envie d'avoir une médaille et un jour je l'obtins. La maîtresse l'agrafa sur mon tablier. À la sortie, dans l'escalier, il y eut une bousculade qui se répercuta de marche en marche et d'enfant en enfant. J'étais au milieu de l'escalier et je fis tomber une petite fille. La maîtresse crut que je l'avais fait exprès; elle se précipita sur moi, et sans écouter mes protestations, m'arracha ma médaille. [...] je me demande si ce souvenir ne masque pas en fait son exact contraire : non pas le souvenir d'une médaille arrachée, mais celui d'une étoile épinglée. (WSE, p. 79-80)

Ici, le phénomène de déplacement est clairement suggéré par la narration. Ailleurs, les métaphores ne sont peut-être pas explicitement soulignées, mais elles sont tout aussi évidentes et semblent participer d'une mise en scène du lien associatif. De plus, le retour d'un même mot provoque des effets d'écho dans le récit de Georges, tout comme dans celui du faux Gaspard Winckler; par exemple, lorsque la tour crénelée du blason d'Otto Apfelstahl (WSE, p. 19) semble apparaître sur l'île olympique, dans le bâtiment où logent les femmes et les enfants : « *Ce nom même de Forteresse vient du bâtiment central, une tour crénelée, presque sans fenêtres, construite dans une pierre grise et poreuse, une sorte de lave pétrifiée et dont l'aspect évoque celui d'un phare* (WSE, p. 103) ». Ces correspondances semblent encore plus significatives lorsqu'elles nouent les deux récits, l'enquête de Georges à celle de Gaspard. À

l'affirmation de Gaspard, trop catégorique pour passer inaperçue : « Je ne mange jamais de bretzels (WSE, p. 30) », répond la précision étymologique de Georges à propos de son nom de famille : « (« Bretzel » n'est d'ailleurs rien d'autre qu'un diminutif (Beretzele) de Beretz, et Beretz, comme Baruk ou Barek, est forgé sur la même racine que Peretz — en arabe, sinon en hébreu, B et P sont une seule et même lettre) (WSE, p. 56) ». Lorsque Georges se souvient avoir abandonné le grec pour l'allemand (WSE, p. 183), ce changement de matière évoque le mouvement du récit enchâssé, de la société olympique rappelant la Grèce antique au quotidien des camps nazis. Ces nombreuses *sutures*³⁸⁴ entre les fragments du livre concourent à lui donner l'apparence d'une structure fermée dont tous les éléments sont liés entre eux, où tout correspond, où tout signifie; ce que nous posons en parallèle avec cette période de la cure analytique décrite dans « Les lieux d'une ruse », où Georges Perec se serait laissé prendre au jeu de la signifiante :

Je parcourais allégrement les chemins trop bien balisés de mes labyrinthes. Tout voulait dire quelque chose, tout s'enchaînait, tout était clair, tout se laissait décortiquer à loisir, grande valse des signifiants déroulant leurs angoisses aimables. Sous le miroitement fugace des collisions verbales, sous les titillements mesurés du petit Œdipe illustré, ma voix ne rencontrait que son vide : ni le frêle écho de mon histoire, ni le tumulte trouble de mes ennemis affrontables, mais la rengaine usée du papa-maman, zizi-panpan; ni mon émotion, ni ma peur, ni mon désir, ni mon corps, mais des réponses toutes prêtes, de la quincaillerie anonyme, des exaltations de *scenic-railway*.³⁸⁵

Mettre à jour le sens caché de l'œuvre, révéler le secret, trouver la réponse à l'énigme procurent au lecteur un vif plaisir auquel il renonce difficilement. Même les chercheurs chevronnés subissent la tentation de jouer au détective, cette irrésistible tentation de suivre les pistes et de résoudre les textes de Perec. Plusieurs ont mesuré l'attrait exercé sur eux par ces interprétations toutes faites, par ces pièges aménagés par l'auteur. Entre autres, Claude Burgelin dit s'être identifié à un personnage de *53 jours* (roman inachevé de Perec) qui enquête sur une disparition :

³⁸⁴ Bernard Magné désigne par ce terme le « jeu de récurrences et de ressemblances lexicales (renforcés parfois de parallélismes morphologiques ou syntaxiques) » qui entre en conflit, à l'intérieur du texte de Perec, avec les diverses ruptures (fragmentation, alternance, ellipse) qu'il comprend; in « Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance* », *Cahiers Georges Perec*, n° 2, 1988, p. 41.

³⁸⁵ Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », p. 67.

Le piège de l'identification marche à merveille. Bien sûr je me prends pour Salini. C'est tout juste si je ne me sens pas « *désigné* par l'auteur pour cette si inhabituelle enquête », oubliant que quiconque se met à cette place-là est voué à ce fantasme : toute la machine textuelle de Perec a été conçue pour faire de son lecteur, et encore plus de son glosateur, un vrai-faux détective.³⁸⁶

Burgelin ajoute qu'avec Perec le chercheur risque toujours de « confondre les miroitements séduisants du roman avec l'exact reflet de l'exégèse³⁸⁷ ».

Le narrateur Georges dit qu'il est « comme un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait pas ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert (WSE, p. 18) ». Il en va de même pour la plupart des textes de Perec : le dévoilement et la mystification y alternent. Et très souvent, le dévoilement n'est qu'un moyen plus efficace de demeurer caché, tel un tiroir secret qui serait lui-même pourvu d'un double fond. Perec s'inspire des romans policiers où le coupable n'est jamais celui que l'on attendait. Il arrive toutefois, chez Perec, que le coupable soit bien celui que l'on attendait, mais alors son méfait dissimule un crime plus grave, selon le principe de double couverture dont Bernard Magné a relevé les occurrences³⁸⁸, et dont l'exemple le plus criant est celui de cette boîte de nuit, dans *La vie mode d'emploi*, qui dissimule un tripot clandestin, qui lui-même sert de couverture à des agitateurs politiques³⁸⁹. Il arrive également que la victime présumée se révèle le bourreau, que le personnage qui semble subir le coup monté soit en fait le plus habile arnaqueur. C'est le cas du personnage de James Sherwood, toujours dans *La vie mode d'emploi*, à qui on a vendu un faux graal. Non seulement Sherwood a peut-être payé ce faux avec de faux billets, mais il aurait pris plaisir à participer à l'escroquerie :

[...] il n'aurait pas payé pour le vase, mais pour la mise en scène, se laissant appâter, répondant au programme préparé par le soi-disant Shaw avec un mélange adéquat de crédulité, de doute et d'enthousiasme, en trouvant à ce jeu un dérivatif à sa mélancolie [...] ³⁹⁰

³⁸⁶ Claude Burgelin, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, Saulxures, Circé, 1996, p. 116.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 117.

³⁸⁸ Bernard Magné, *Georges Perec*, Paris, Nathan, 1999, p. 25.

³⁸⁹ Georges Perec, « La vie mode d'emploi », p. 1105.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 775.

De tous les personnages de Georges Perec répartis dans l'ensemble de l'œuvre, publiée ou non, les plus doués pour ces tours de passe-passe sont systématiquement appelés Gaspard Winckler. Il apparaît dans *W ou le souvenir d'enfance* sous les traits d'un déserteur vivant caché sous un faux nom, et d'un enfant en apparence sourd et muet qui disparaît sans laisser de trace. Le narrateur Georges fait également allusion à ce personnage et à son évolution :

[...] il s'appela d'abord « Gaspard pas mort », puis « Le Condottiere »; dans la version finale, le héros, Gaspard Winckler, est un faussaire de génie qui ne parvient pas à fabriquer un Antonello de Messine et qui est amené, à la suite de cet échec, à assassiner son commanditaire. (WSE, p. 146)

Non seulement le même nom revient d'un texte à l'autre, mais il s'accompagne de phénomènes de dédoublement : deux personnes portent le nom de Gaspard Winckler dans *W ou le souvenir d'enfance*, et dans *Le Condottiere*, l'histoire de Gaspard Winckler est racontée deux fois : « [...] d'abord en suivant la chronologie des événements, puis une seconde fois rétrospectivement, sous la forme d'une confession [...] »³⁹¹. Pour les débuts de ce personnage, il faut remonter en 1958, aux premiers textes de Perec, pour la plupart inédits. David Bellos a consulté au Fonds Perec les quelques fragments de copie carbone disponibles.

Il n'existe aucune trace, dans les papiers de Perec, du premier *Gaspard* de 1958, mais outre *Le Condottiere* (1960), roman par lequel se conclut le premier « cycle Gaspard », il en subsiste quelques fragments mystérieux qui donnent peut-être un aperçu de ce que Perec entendait par *le roman de la défiliabilité*. Le premier est l'autobiographie de Gaspard Winckler, un petit gars de Belleville, qui a fait son apprentissage de charpentier mais est devenu pickpocket et s'apprête à encaisser son premier million en enlevant « Régis D. ». Son père est mort en 1940; sa mère a eu une liaison avec un officier avant de disparaître en Allemagne en 1945 [FP 119, 21, 16]. Dans un autre fragment, un court récit très précis à la troisième personne, Gaspard rêve de devenir le plus grand criminel que la terre ait jamais porté, *le roi des faussaires, le prince des escrocs, l'Arsène Lupin du vingtième siècle* [FP, 119, 21, 19]. Dans un troisième fragment, l'identification auteur-personnage est encore plus forte, puisque la mère de Gaspard y disparaît dans une rafle de la Gestapo rue de l'Ermitage, tout près de la rue Vilin [FP, 119, 21, 21]³⁹²

Bellos cite une lettre de Perec à son ami Philippe Guérinat où il annonce que la phrase posée en exergue de son livre sera tirée du *Rapport pour une académie* de

³⁹¹ David Bellos, *Georges Perec: une vie dans les mots*, p. 243.

³⁹² *Ibid.*, p. 217-218.

Franz Kafka, d'un passage où il s'agit (pour un singe tâchant de s'intégrer à la société humaine) de trouver l'issue à tous prix : « [...] une simple issue, à droite, à gauche, où que ce fut : je n'avais pas d'autre exigence, même si l'issue devait être elle-même duperie [...] »³⁹³. Dans une autre lettre, Perec souligne la ressemblance entre son roman *J'avance masqué* (un manuscrit refusé et perdu) et *Le Condottiere*, en disant : « [...] je dois réussir enfin ce propos (un livre qui se met en question, qui se nie, un livre hypocrite, un livre qui triche et qui aboutit néanmoins [...]) et passer à un autre registre³⁹⁴ ».

Le personnage qui hante l'œuvre de Perec et auquel l'écrivain semble s'identifier est un escroc, un faussaire, parfois même un assassin. Cependant, même lorsque ses méfaits vont jusqu'au crime, jamais le personnage n'apparaît comme un fourbe, ou comme un être empreint de cruauté, avide de violence ou de gain. Bien avant d'être un tueur ou un voleur, Gaspard Winckler est un homme qui ruse, qui se joue des autres, un homme qui aime jouer, mais qui ne joue pas selon les règles, ou plutôt qui ne respecte que ses propres règles. Dans *La vie mode d'emploi*, publié quelques années seulement après *W ou le souvenir d'enfance*, Gaspard Winckler est l'artisan qui élabore les puzzles que Bartlebooth doit résoudre, celui qui entre, donc, dans un rapport très particulier avec lui :

On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle : en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre.³⁹⁵

On peut aisément voir, dans ce passage, l'exposition de la dynamique de la relation entre auteur et lecteur, telle que Perec la conçoit : on ne lit pas seul, l'écrivain conserve un contrôle sur la lecture, il manipule son lecteur, ruse avec lui. Les procédés employés par Winckler pour dérouter Bartlebooth fonctionnent selon le

³⁹³ *Ibid.*, p. 217.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 265. La provenance de cet extrait n'est pas précisée.

³⁹⁵ Georges Perec, « La vie mode d'emploi », p. 901.

principe de la fausse piste ou de la fausse coïncidence, les « heureux hasards » servant en fait « d'appât³⁹⁶ ».

L'essentiel des illusions de Gaspard Winckler reposait sur ce principe : obliger Bartlebooth à investir l'espace vacant de formes apparemment anodines, évidentes, aisément descriptibles [...] et en même temps forcer dans un sens tout à fait différent la perception des pièces destinées à venir remplir cet espace.³⁹⁷

Bartlebooth croit voir une forme se dessiner sous ses yeux et se laisse emporter par la « passion », c'est-à-dire qu'il succombe au pouvoir de séduction du sens, de cette forme potentiellement signifiante. C'est lorsqu'il pense avoir compris, avoir reconnu l'image du passé (que le puzzle est censé reconstituer) qu'il tombe dans le piège tendu par Winckler. Cette forme connue est justement celle qu'il faut « dé-form[er] » : « [...] il lui était impossible de découvrir comment cette même pièce se rattachait aux autres sans être précisément renversée, retournée, décentrée, désymbolisée, en un mot dé-formée³⁹⁸ ».

Les puzzles de Winckler obligent Bartlebooth à « faire basculer sa perception, voir *autrement*³⁹⁹ », mais aussi à renoncer à la complétude, puisque le quatre cent trente-neuvième puzzle a été conçu de telle façon qu'on ne puisse le terminer : « [...] le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W⁴⁰⁰ ». Bartlebooth meurt devant ce trou qu'aucune des pièces disponibles ne comble. Or, même les puzzles complétés ne peuvent remplir le vide dans la mémoire du vieil homme, lui offrir un contact avec un passé révolu. Pour Bartlebooth, les aquarelles qu'il a peintes au cours de ses voyages et qui ont été transformées en puzzles par Winckler ne sont plus des souvenirs, mais des « bribes incompréhensibles d'une énigme sans fond, seules images d'un vide

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 1080.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 1077-1078.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 1077.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 1078.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 1279.

qu'aucune mémoire, aucune attente ne viendraient jamais combler, seuls supports de ses illusions piégées⁴⁰¹ ». Comme quoi, il ne suffit pas de mettre fin à la fragmentation, au morcellement du souvenir, pour retrouver le souvenir intact. Il ne suffit pas de réunir les éléments (les images, les faits, les preuves...) en un tout pour faire revivre les morts. Valène, un autre personnage de *La vie mode d'emploi*, constate à son tour l'effet mortifère de la mise en image : l'œuvre pétrifie les sujets humains. C'est pourquoi il abandonne son projet de peindre les habitants de son immeuble.

Valène, parfois, avait l'impression que le temps s'était arrêté, suspendu, figé autour d'il ne savait quelle attente. L'idée même de ce tableau qu'il projetait de faire et dont les images étalées, éclatées, s'étaient mises à hanter le moindre de ses instants, meublant ses rêves, forçant ses souvenirs, l'idée même de cet immeuble éventré montrant à nu les fissures de son passé, l'écroulement de son présent, cet entassement sans suite d'histoires grandioses ou dérisoires, frivoles ou pitoyables, lui faisait l'effet d'un mausolée grotesque dressé à la mémoire de comparses pétrifiés dans des postures ultimes tout aussi insignifiantes dans leur solennité ou dans leur banalité [...] ⁴⁰²

Les dénouements défectifs sont légion chez Perec, et nous pensons que *W ou le souvenir d'enfance* n'y échappe pas : ce qui se donne à la fin du livre comme révélation d'une vérité n'est sans doute qu'un piège de plus. Georges Perec fait de son œuvre un puzzle et nous invite à jouer avec lui, mais jamais il ne nous donne toutes les pièces. Tout comme son personnage, Perec se révèle un « faussaire de génie (WSE, p. 146) », et son livre est à l'image du blason d'Otto Apfelstahl, il défie l'interprétation avec ses « figures en quelque sorte doubles, d'un dessin à la fois précis et ambigu, qui semblait pouvoir s'interpréter de plusieurs façons sans que l'on puisse jamais s'arrêter sur un choix satisfaisant [...] (WSE, p. 19) ». Certes nous avons parlé d'une fiction palliative : le fantasme olympique viendrait offrir une issue au ressassement du narrateur Georges et répondrait ainsi au constat d'échec formulé dans ces chapitres (« [...] je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture [...] (WSE, p. 63) ». Certes, le

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 814.

⁴⁰² *Ibidem.*

dernier chapitre du livre pose un parallèle entre l'univers sportif décrit dans le récit fictionnel et la réalité historique des camps nazis, ce qui permet de lier rétrospectivement le récit de Gaspard Winckler au destin de Cyrla Szulewick, morte à Auschwitz, et d'avancer une série d'interprétations : les traces d'ongles laissées par une Caecilia Winckler agonisante seraient une allusion à l'exposition sur les camps de concentration (« Je me souviens des photos montrant les murs des fours lacérés par les ongles des gazés [...] (WSE, p. 215) »), l'île W illustrerait Auschwitz, et Gaspard Winckler, ce serait Perec adulte se mettant en quête de l'enfant muet en lui, de son enfance oubliée, etc., etc. La fin de *W ou le souvenir d'enfance* paraît résoudre une énigme, or on sait que chez Perec, il y a toujours un double-fond, on sait qu'il ne suffit pas de bien jouer, de reconstruire le puzzle pour trouver accès à ce qui a été perdu. Toutes ces possibilités d'équivalence entre les récits ne comblent pas le vide de la mémoire. La lettre couvre le trou sans y adhérer. Le souvenir de la mère demeure manquant, de même pour son histoire, de même pour les raisons qui l'ont fait rester à Paris pendant l'Occupation. La question reste ouverte : dans ce livre comme dans les autres, la dernière pièce est manquante, et il semble bien que ce soit ce que désirait l'écrivain.

Que rien dans le texte ne puisse prétendre combler le vide, ce serait là un désir de l'écrivain, de l'écrivain et non du narrateur Georges qui, lui, manifeste une volonté de tout savoir, de tout répertorier, d'accumuler le maximum d'informations sur ses parents. Le texte présente donc les résultats de son enquête, s'appuie sur des documents d'archives, inclut des listes, des inventaires qui se veulent exhaustifs. Georges se désespère du peu de données fiables disponibles, notamment concernant sa mère. Il exploite, autant que faire se peut, la moindre trace, la moindre inscription à l'endos d'une photographie. Ce narrateur n'hésite pas à corriger ses dires, à ajouter de nouvelles informations, à souligner ses incertitudes et à ouvrir d'autres possibilités, dans le but, semble-t-il, de rétablir les faits, de se rapprocher le plus possible de la

vérité factuelle. C'est pourquoi les nombreuses erreurs⁴⁰³ contenues dans *W ou le souvenir d'enfance* sont si surprenantes. Après avoir relevé ces erreurs, dont l'association de la date historique de mai 1945 avec le mauvais événement, la lettre hébraïque « men » inexistante, l'impossible illustration de Chaplin et le manque de rigueur dans la recherche étymologique (l'origine du nom Perec), David Bellos rappelle les grandes capacités de l'auteur et les moyens mis à sa disposition : « Mais n'oublions pas que Perec avait une mémoire phénoménale et d'exceptionnels talents de documentaliste; c'était un as pour trouver des informations à la Bibliothèque nationale ou dans les encyclopédies [...]»⁴⁰⁴. Ces erreurs auraient été faites volontairement et seraient donc significatives. C'est du moins ce que Bellos soutient en 1994. En 1998, après avoir consulté le fameux manuscrit retrouvé à la Bibliothèque de Stockholm⁴⁰⁵, Bellos relativise sa position. La date de mai 1945, correspondant à la libération de l'Allemagne et non à la capitulation du Japon, ne figurait pas dans le manuscrit, elle a donc été ajoutée après que Perec eut fait ses dernières vérifications et qu'il eut écrit dans une enveloppe de *Lieux* la date exacte : août 1945. Ce ne peut donc être qu'une erreur délibérée visant, selon Bellos à inscrire le mot « Allemagne » sans le nommer. Cette *preuve* que Bellos trouve dans le manuscrit, concernant le caractère volontaire de la date erronée, ne vient pas confirmer son interprétation de 1994. Au contraire, ce qui s'impose à lui, à la lecture du manuscrit, est l'absence de preuve tangible concernant les autres erreurs contenues dans *W ou le souvenir d'enfance* : on ne peut, à partir de l'erreur volontaire de la date historique, affirmer que les autres erreurs contenues dans le livre sont délibérées :

⁴⁰³ Voir aussi dans la présente thèse le chapitre I, p. 79-82.

⁴⁰⁴ David Bellos, *Georges Perec: une vie dans les mots*, p. 565.

⁴⁰⁵ Ce manuscrit rend compte d'une étape très avancée dans la rédaction de *W ou le souvenir d'enfance*, soit l'automne 1974. Lors d'une vente aux enchères au profit de *La Quinzaine littéraire*, le manuscrit se retrouva entre les mains d'un collectionneur suédois et pendant des années les chercheurs ne purent y avoir accès.

[...] j'ai cru voir dans cette fausse date comme un signal d'alerte, un phare annonçant au lecteur que rien dans ce livre n'était fiable, et l'invitant à traiter tout ce qu'il avait lu avec suspicion. [...] Mais l'étude du manuscrit ne permet pas vraiment de généraliser à partir de ce seul élément.⁴⁰⁶

Bellos dit avoir cru à tort à certains « pièges textuels », à des erreurs « esthétiques » qui sont peut-être tout simplement dues à l'ignorance de l'écrivain : « Il y a aussi des erreurs dans les chapitres « souvenirs » qui relèvent sûrement de l'ignorance (les affirmations sur l'histoire de la Pologne et l'onomastique, par exemple) [...]»⁴⁰⁷ ; « [Perec] ignorait presque tout de l'Hébreu et du Yiddish [...]»⁴⁰⁸.

Si Bellos semble regretter que son travail sur les erreurs dans *W ou le souvenir d'enfance* ait pu conduire des lecteurs « à penser que chaque mot, chaque élément régulier ou irrégulier, chaque révélation et chaque approximation, a été pensé et planifié par l'auteur⁴⁰⁹ », il y a cependant un point de son analyse de 1994 sur lequel il ne revient pas, un élément qui n'est aucunement remis en question par la découverte du manuscrit, et c'est l'idée que Perec n'a pas vraiment poussé l'enquête sur sa mère. Malgré ce que laisse penser le narrateur Georges, l'écrivain n'a pas fait tout ce qu'il pouvait pour retrouver l'histoire de sa mère, il a négligé de retrouver ses parents de la branche maternelle, il a ignoré des données disponibles.

[...] Perec aurait pu tout simplement consulter l'annuaire téléphonique de Paris, où il aurait trouvé deux cousins, comme lui petits-enfants d'Aaron Szulewicz — et dont l'un est aujourd'hui propriétaire de l'appartement de l'écrivain. Il n'en fit rien, et il est patent que nous sommes devant un choix délibéré. Peut-être s'agissait-il d'une sorte de préférence esthétique, de façon à ce que la branche maternelle continue à constituer le trou muet au cœur de l'histoire d'une ascendance appelée elle-même « trou ». Ou peut-être était-ce simplement un penchant à édifier un monument à la double famille d'Esther, celle dont elle était issue et celle de son mari. Mais il s'agit probablement d'autre chose encore. Perec ne s'intéressa jamais en fait à ses origines Szulewicz, ni quand il écrivit son autobiographie, ni lorsqu'on lui apprit, des années plus tard, l'existence de Szulewicz tant à Paris qu'à New York et Chicago. Il ne voulait pas savoir. Voilà tout.⁴¹⁰

⁴⁰⁶ David Bellos, « Les « erreurs historiques » dans *W ou le souvenir d'enfance* » in *Études Romanes*, n° 26, 2000, p. 43.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁴¹⁰ *Id.*, *Georges Perec: une vie dans les mots*, p. 389.

Vraisemblablement, Perec aurait avorté ce travail de recherche, il aurait abandonné la piste et aurait ainsi choisi de ne pas en connaître davantage sur la famille de sa mère. Plus que les autres « erreurs » et omissions, cet élément vient saboter l'impression laissée par l'énonciation du narrateur Georges, par ses listes, ses inventaires exhaustifs, ses corrections scrupuleuses, vient remettre en question l'idée que le livre tend vers une vérité factuelle, inatteignable certes, mais qui n'en constituerait pas moins la visée de l'œuvre. L'enquête avortée sur la mère vient, selon nous, court-circuiter la proposition d'analyse voulant que la reprise du souvenir chez Perec ait pour but de rétablir et de compléter les faits, et que le recours à l'invention (dans le récit fictionnel de Gaspard Winckler) participe strictement de cette quête de vérité factuelle. Certes, nous avons vu comment la fiction peut être compensatoire, palliant le manque de faits, l'absence de souvenirs. Mais si la vérité que l'œuvre poursuit n'est pas, ou n'est pas seulement d'ordre factuel, alors ce qu'apporte la fiction ne saurait être limité à cette fonction compensatoire : la fiction n'est pas qu'au service des faits, elle ne sert pas que la reconstitution d'un passé disparu, et si elle répond en partie à un désir de vérité factuelle, il est fort probable qu'elle soit soumise à d'autres désirs. À ce propos, Anne Élane Cliche s'est demandé dans quelle mesure l'île W pouvait être considérée comme un lieu de retrouvailles. Si le fantasme olympique est le « da » du « fort-da » de Freud, ce qui est retrouvé est-il bien ce qui avait été perdu, et qu'entend-on vraiment par « retrouver » quand il s'agit de Perec ?

Oui, c'est la mère et le père qui manquent cruellement à cet enfant nommé Georges Perec; et oui, c'est bien cet enfant « sourd-muet », aboli dans le naufrage de l'Histoire, qui reste en souffrance du texte et des mots pour souffrir. Est-ce à dire pour autant que ce sont eux qui sont retrouvés et même qu'il faudrait retrouver ? [...] Chez Perec, retrouver, ce n'est jamais que trouver une piste nouvelle, la forme inédite et inespérée d'une énigme insoluble et insistante, quand ce n'est pas tout simplement trouver la mort, en l'espèce du massacre, du meurtre, du naufrage ou de la disparition.⁴¹¹

⁴¹¹ Anne Élane Cliche, *Poétiques du Messie*, p. 256-257.

Se venger : survivre ?

La mort violente est très présente dans les textes de Perec. Dans les chapitres qui ont de toute évidence recours à l'invention (ceux portant sur Gaspard Winckler et sur la société olympique), cette violence touche particulièrement les femmes. Sur l'île W, la majorité des femmes sont tuées à la naissance et celles qui survivent sont massivement violées pour des fins de reproduction. De tous les passagers du Sylvandre, Caecilia Winckler est celle qui connaît la mort la plus horrible, lente et douloureuse. Cette violence subie par le maternel, dans la fiction, peut être interprétée comme l'expression d'une ambivalence à l'endroit de la mère, ambivalence que l'on discerne dans le récit de Georges : le plaisir sadique du narrateur du récit du voyage sur W participe peut-être d'une vengeance désirée par le narrateur des souvenirs d'enfance.

Les chercheurs s'entendent généralement pour dire que la thématique de la vengeance est présente chez Georges Perec. Les avis divergent lorsque vient le moment de déterminer envers qui s'exerce cette vengeance. Chez Claude Burgelin, il est surtout question d'une revanche prise contre la figure de l'analyste ou contre la psychanalyse comme discours d'autorité⁴¹². Isabelle Dangy insiste plutôt sur le fait que cette vengeance se retourne fréquemment contre son instigateur, et ouvre la possibilité que par son aspect autodestructeur, la vengeance ait pour fonction de punir l'enfance coupable, celui qui n'a pas su sauver les siens⁴¹³. Anne Élane Cliche propose de lier autrement la vengeance, récurrente dans l'œuvre de Perec, à la perte de la mère : il s'agit aussi de se venger de la mère qui n'a pas su rester en vie, car « [l]a culpabilité d'avoir survécu à la mère n'est pas séparable du ressentiment envers celle qui a laissé partir son enfant seul en zone libre et s'est fait prendre dans une

⁴¹² Voir Claude Burgelin, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*.

⁴¹³ Voir Isabelle Dangy « La vengeance et son récit : le cas Georges Perec », in Pierre Marillaud et Robert Gauthier (dir.), *La vengeance et ses discours, Annales du colloque d'Albi*, Toulouse, CALS-CPST, 2006, p. 131-139.

rafle⁴¹⁴ ». La séparation a sans doute été vécue par l'enfant comme un abandon, voire une trahison, et l'adulte laisse s'inscrire des reproches, demeurés muets jusque-là. Dans tout le livre, on ne rencontre qu'un seul passage où Georges emploie une formulation affirmative pour énoncer les pensées de sa mère, et c'est au moment de justifier sa décision de rester à Paris.

Elle tenta plus tard, me raconta-t-on, de passer la Loire. Le passeur qu'elle alla trouver, et dont sa belle-sœur, déjà en zone libre, lui avait communiqué l'adresse, se trouva être absent. Elle n'insista pas davantage et retourna à Paris. On lui conseilla de déménager, de se cacher. Elle n'en fit rien. Elle pensait que son titre de veuve de guerre lui éviterait tout ennui²⁶. Elle fut prise dans une rafle avec sa sœur, ma tante. Elle fut internée à Drancy le 23 janvier 1943, puis déportée le 11 février suivant en direction d'Auschwitz. Elle revit son pays natal avant de mourir. Elle mourut sans avoir compris. (WSE, p. 53) Nous soulignons.

26. Il existait effectivement un certain nombre de décrets français censés protéger certaines catégories de personnes : veuves de guerre, vieillards, etc. J'ai eu beaucoup de mal à comprendre comment ma mère et tant d'autres avec elles ont pu un seul instant y croire. (WSE, p. 61).

Ce même narrateur qui ailleurs hésite à conclure quoi que ce soit concernant la mère affirme ici qu'elle mourut « sans avoir compris », et ajoute dans la note rédigée quinze ans plus tard, que la mère crut être protégée par son titre de veuve. L'incompréhension de la mère, sa naïveté, sa crédulité sont sans doute les seuls éléments du portrait de la mère à ne pas être remis en question par le narrateur, à ne pas être considérés comme étant douteux, fantasmés. L'image de la mère inconsciente du danger fait retour lors de la description d'une photographie, en seconde partie du récit, alors que le narrateur Georges ne parle plus explicitement de sa mère. Il s'agit de la photo où il est dans les bras de sa tante Esther. Georges souligne la présence dans la photo d'un petit chevreau, également retenu dans les bras de la tante : « [...] un chevreau blanc à tête noire qui ne semble pas autrement enchanté (WSE, p. 140) ». Le chevreau regarde dans la direction de sa mère, la chèvre qui, elle, « attachée à un piquet et ne semble pas s'apercevoir qu'on est en train de la photographier ». La mère attachée ne semble pas réaliser ce qui lui arrive, c'est la mère chèvre, celle qui subit passivement, qui se laisse séparer de son petit. Et on

⁴¹⁴ Anne Élane Cliche, *Poétiques du Messie*, p. 274.

pourrait également parler de la responsabilité dont le texte charge cette autre mère, Caecilia Winckler. C'est elle qui prend la décision de faire entreprendre un voyage à son fils, voyage au bout duquel ils seront séparés :

[...] sa mère résolut de lui faire faire le tour du monde; elle pensait que la découverte de nouveaux horizons, les changements de climat et de rythme auraient un effet salutaire sur son fils et peut-être même déclencheraient un processus au terme duquel il pourrait retrouver l'ouïe et la parole [...] (WSE, p. 40) Nous soulignons.

C'est elle également qui décide d'offrir à un déserteur inconnu la possibilité de porter le nom de son propre enfant :

C'est alors qu'intervint Caecilia Winckler, qui appartenait à cette organisation, qui en était même une des principales responsables en Suisse. Et c'est ainsi que, pour parer au plus pressé, l'on vous remit le passeport, à peine maquillé, que Caecilia avait fait établir quelques semaines auparavant pour son propre fils. (WSE, p. 41)

Au moment du naufrage, l'enfant n'est plus à bord, et la mère meurt dans la solitude. Otto Apfelstahl formule deux hypothèses : ou bien la mère avait abandonné son enfant, ou bien celui-ci s'était enfui, abandonnant sa mère. Dans cette réciprocité que propose le texte par cette alternative (l'enfant abandonnant la mère ou la mère abandonnant son fils⁴¹⁵), nous voyons l'effet d'un désir de vengeance : le fils se dédommage de la perte de sa mère à partir du travail de représentation de la mère. Il se venge de cet « abandon » sur le souvenir de la mère, dans les chapitres de Georges, et sur les diverses représentations du maternel, dans les chapitres de Gaspard.

De plus, la narration de *W ou le souvenir d'enfance* se range résolument du côté des survivants. Avec Rousset, Winckler et la voix anonyme du récit sur W, le

⁴¹⁵ Isabelle Dangy parle de la « transmission d'une blessure inconsciente » en rapport avec le fait que chez Perec, la vengeance lie des membres d'une même famille mais de génération différente. Dangy rappelle l'histoire de la famille Chaumont développée dans *La vie mode d'emploi* : une jeune fille qui a vu ses parents se faire assassiner devient une mère négligente qui abandonne son enfant, « [...] en fonction d'une loi inconsciente qui veut que la mort soit vécue comme un abandon, et comme si cet abandon devait se répercuter sur la génération suivante »; in Isabelle Dangy « La vengeance et son récit : le cas Georges Perec », p. 134. Avec ce lien posé entre la mort des parents et l'abandon que l'orphelin fait éventuellement subir à ses proches, Dangy était sur une piste intéressante. Cependant, elle soutient que la vengeance perecquienne débouche sur le néant, le vide, la dépression, plutôt que sur la jouissance. Il est vrai que cette jouissance se fait peut-être plus discrète dans *La vie mode d'emploi*, mais nous pensons que dans *W ou le souvenir d'enfance*, les descriptions sadiques de l'île W exprime une jouissance liée à l'accomplissement d'une vengeance qui vise, entre autres, la mère.

texte cède la parole à celui qui a vu, mais qui en est revenu vivant, et non au parent mort. Jamais le texte ne fait mine d'adopter le point de vue des parents, ce qui est peut-être un autre aspect de la vengeance perecquienne. Contrairement à ce que fait Danilo Kiš, Perec ne tente pas de mettre en scène les derniers instants de son père, de le montrer agonisant dans un hôpital improvisé. Perec n'invente pas non plus de dialogue entre le père et ses compagnons d'armes ou entre ses parents, il ne leur compose pas de faux journal. Ce faisant, Perec se venge peut-être de ses parents qui n'ont pas su survivre, de ce silence scandaleux des morts, de l'absence de réponse de la part de l'autre; à la manière de Gaspard Winckler qui, dans *La vie mode d'emploi*, se venge de Bartlebooth (qui habite trois étages plus bas) : dans l'escalier de leur immeuble, on peut entendre « [...] le ronflement obstiné de la scie sauteuse de Gaspard Winckler auquel trois étages plus bas, au troisième gauche, ne continuait à répondre qu'un insupportable silence⁴¹⁶ ». Anne Éline Cliche a analysé *W ou le souvenir d'enfance* en tant que travail de « défiliabilité⁴¹⁷ », à partir, notamment des lettres de Perec envoyées à son ami Jacques Lederer. En 1958, alors qu'il travaille à son premier roman (*La nuit*, qui deviendra *Le Condottière*), Perec écrit à Lederer : « J'ai tant souffert d'être " le fils ", que ma première œuvre ne peut être que la destruction totale de tout ce qui m'engendra (le bourreau, thème connu, automaïeutique)⁴¹⁸ ». Dès l'entrée dans l'écriture donc, il est question de détruire une origine. À Lederer qui propose un anagramme du nom de son ami : « Égorge ce père », Perec répond : « Je m'y emploie ». C'est aussi dans cette correspondance que Perec exprime de la façon la plus violente son rejet (pour ne pas dire sa haine) de la judéité. Ce rejet concerne particulièrement le juif qui a subi la violence nazie et vise, donc, une origine imposée par l'Histoire.

J'aime pas les ex-déportées. Primo c'est youtre, ensuite, c'est tatouée. Si on y ajoute quelques petites expériences, vivisectionnistes et stérilisatrices, beuah, beuah, je doute que tu apprécies. [...] Remarque que je m'en fous, et que pour ma part, il me serait agréable d'apprendre que tu

⁴¹⁶ Georges Perec, « La vie mode d'emploi », p. 734.

⁴¹⁷ Anne Éline Cliche, *Poétiques du Messie*, p. 246.

⁴¹⁸ Georges Perec, « Cher, très cher, admirable et charmant ami... », *Correspondance Georges Perec / Jacques Lederer (1956-1961)*, Paris, Flammarion, 1997, p. 277.

as baisé ton numéro matricule (à propos, fais bien attention à tes pyjamas, choisis-les unis, les rayures sont très mal portées ces jours-ci).⁴¹⁹

Cette violence touchant le juif et la figure du déporté peut être vue comme une mise à distance du parent mort participant d'un geste de survie. En se faisant le « bourreau » de ses origines, Perec ne se laisserait pas envahir par le mort, ne se laisserait pas entraîner dans la mort avec l'être aimé. Il se rangerait du côté des vivants, et non du côté des victimes de l'Histoire, il instaurerait une coupure avec le passé. Lorsqu'il maintient le souvenir du mort à distance, en le maintenant loin de l'énonciation, en n'en faisant pas son narrateur, et lorsqu'il condamne à l'oubli certains faits, en ne poussant pas l'enquête sur son histoire, il s'agirait avant tout de survivre, quitte à abandonner le mort, quitte à devenir son persécuteur. C'est là une façon d'interpréter la présence dans l'œuvre de Perec d'une violence visant le souvenir des parents juifs, celui de la mère surtout. Cependant, on peut considérer autrement ce ressentiment envers le parent mort, que manifeste *W ou le souvenir d'enfance*. D'après Abraham et Torok, la haine envers l'objet d'amour perdu est un trait de l'incorporation mélancolique :

C'est sous l'effet de la secousse et à défaut de toute possibilité de deuil que se mettra en place un système de contre-investissement utilisant les motifs de haine, de déceptions et de mauvais traitements endurés de la part de l'objet. Or, cette agression, fantasmatique, n'est pas première : elle prolonge celle, effective, qui a *déjà* frappé l'objet — la mort, la honte subie, l'éloignement, cause involontaire de la rupture.⁴²⁰

Maurice Corbos souligne que dans le pastiche que Perec et son ami Harry Mathews ont fait de ce texte de psychanalyse⁴²¹, il y a omission de passages qui portent justement sur la haine envers l'objet d'amour (dont celui cité plus haut)⁴²². Abraham et Torok démontrent que par sa rancune, par ses multiples reproches, par son rejet

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 247-248.

⁴²⁰ Nicolas Abraham et Maria Torok, « Introjecter - Incorporer : Deuil ou mélancolie », p. 121.

⁴²¹ Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise : esquisse d'une géographie mélancolique » in *Cantatrix sopranica L. et autres récits scientifiques*, Paris, Seuil, 1991, p. 73-117.

⁴²² Voir Maurice Corbos, « Bienvenue dans la crypte » in *Penser la mélancolie*, Paris, Albin, Michel, 2005, p. 21-45.

passionné, le sujet endeuillé reste fortement attaché à l'objet d'amour. Ainsi, même dans le cas du sadisme dans *W ou le souvenir d'enfance*, le fantasme pourrait avoir une fonction conservatrice, une fonction de résistance à la réalité de la perte. Par le ressentiment envers le parent mort, Perec serait, en théorie, dans l'incorporation : dans l'empêchement du deuil. Toutefois, il est clair qu'il accède à l'introjection par le passage par la lettre.

La chute maîtrisée par la lettre

Dans son texte « Les gnocchis de l'automne », Perec écrit : « L'écriture me protège. J'avance sous le rempart de mes mots, de mes phrases, de mes paragraphes habilement enchaînés, de mes chapitres astucieusement programmés. Je ne manque pas d'ingéniosité⁴²³ ». Cette idée d'avancer sous un rempart évoque le titre d'un manuscrit de Perec refusé : *J'avance masqué*. L'écriture protège Perec, mais de quoi, de quel danger ? Dans les souvenirs du narrateur Georges, le danger prend la forme d'une chute dans le vide. On peut sentir, à quelques endroits de son récit, la présence de ce précipice, de ce trou noir : « L'une de ces couvertures représentait un enfant d'une quinzaine d'années avançant sur un sentier très étroit creusé à mi-hauteur d'une haute falaise surplombant un précipice sans fond (WSE, p. 193) ». Georges ne sait pas pourquoi il se souvient de ces images-là en particulier : « Je ne sais pas pourquoi je garde un souvenir très précis de l'escalier, extrêmement étroit et à la pente très raide (WSE, p. 121-122) », ce qui suggère que ces souvenirs précis mais désaffectés servent d'écran à un souvenir plus important, plus grave, à un danger véritable menaçant Georges lui-même. Le précipice, la falaise et la pente raide pointeraient à *mots couverts* un autre genre de chute dans le vide.

Plusieurs souvenirs d'enfance de Georges sont considérés par ce dernier comme étant douteux ou empruntés, et parmi ceux-ci, plusieurs traitent d'accidents,

⁴²³ Georges Perec, « Les gnocchis de l'automne ou réponse à quelques questions me concernant » in *Je suis né*, p. 73.

de blessures impliquant une fracture. Il y a d'abord la question du bras en écharpe à la gare de Lyon : l'enfant avait-il ou non le bras cassé ? Les tantes disent non. Faisait-on semblant qu'il avait le bras cassé pour le faire évacuer ? Les tantes disent encore non : Georges aurait inventé de toutes pièces cet élément du souvenir. Georges se souvient également avoir été renversé par une luge et avoir eu l'omoplate cassée : « [...] c'est un os qu'on ne peut plâtrer; pour qu'il puisse se ressouder on m'a attaché le bras droit derrière le dos avec tout un système de contention [...] » (WSE, p. 112) ». Adulte, Georges a rencontré quelqu'un qui était à la même école que lui au moment de l'accident. Cet homme a pu confirmer que l'accident s'était bel et bien produit, mais non que Georges en fut la victime : c'est un de leurs camarades communs qui aurait eu l'omoplate fracturée.

[...] il gardait le souvenir précis d'un accident en tout point identique dans ses causes (patin à glace, choc de la luge, chute en arrière, fracture de l'omoplate) comme dans ses effets (impossibilité de plâtrer, recours à une contention d'apparence mutilante) survenu à ce même Philippe à une date qu'il ne put d'ailleurs préciser. (WSE, p. 113)

Le travail de la mémoire a fait en sorte que Georges se souvient avoir été victime d'un accident dont il a été, en fait, témoin. Nous dirons que, dans cet emprunt, Georges prend ce qui est à lui, que le matériau emprunté n'est pas anodin et qu'il s'inscrit dans son histoire. Ce n'est pas Georges qui a été renversé par la luge, ce n'est pas lui, c'est un autre; et en même temps, c'est bien lui qui a subi une fracture impossible à plâtrer. Il y a, dans cette scène d'accident, quelque chose qui lui appartient en propre et qui s'impose dans le souvenir par le biais d'une métaphore :

Comme pour le bras en écharpe de la gare de Lyon, je vois bien ce que pouvaient remplacer ces fractures éminemment réparables qu'une immobilisation temporaire suffisait à réduire, même si la métaphore, aujourd'hui, me semble inopérante pour décrire ce qui précisément avait été cassé [...] (WSE, p. 113)

Il est question d'une cassure donc, de quelque chose qui, après un impact, s'est retrouvé en morceaux. Les créations de l'adolescent, à l'origine du feuilleton W, étaient caractérisées par le morcèlement, la dislocation, la séparation de ces composantes :

[...] comme ces dessins dissociés, disloqués, dont les éléments épars ne parvenaient presque jamais à se relier les uns aux autres, et dont, à l'époque de W, entre, disons, ma onzième et ma quinzième année, je couvris des cahiers entiers : personnages que rien ne rattachait au sol qui était censé les supporter, navires dont les voilures ne tenaient pas aux mâts, ni les mâts à la coque, machines de guerre, engins de mort, avions et véhicules aux mécanismes improbables, avec leurs tuyères déconnectées, leurs filins interrompus, leurs roues tournant dans le vide; les ailes des avions se détachaient du fuselage, les jambes des athlètes étaient séparées des tronc, les bras séparés des torses, les mains n'assuraient aucune prise. (WSE, p. 97)

Le sol ne supporte pas les êtres, les mains ne trouvent pas prise, les fils se rompent : comme pour les scènes d'accidents, le texte appelle à l'intervention d'une structure, d'un système de contention. Ces personnages et objets disloqués ont besoin de points d'attache pour ne pas se répandre et se dissoudre, pour ne pas sombrer dans le vide et disparaître, ils nécessitent des *points de suspension* (WSE, p. 114).

La suspension est omniprésente dans le fantasme, elle est un trait déterminant de l'objet du désir. Quand Georges s'imagine en train d'aider sa mère à débarrasser la table, la suspension apparaît avec son contrepoids.

Sur la table, il y aurait eu une toile cirée à petits carreaux bleus; au-dessus de la table, il y aurait eu une suspension avec un abat-jour presque en forme d'assiette, en porcelaine blanche ou en tôle émaillée, et un système de poulies avec un contrepoids en forme de poire. (WSE, p. 99)

Dans la longue description des différents modèles d'attaches de ski, dans ce souvenir « [...] dont tous les détails restent d'une fraîcheur remarquable (WSE, p. 143) », le narrateur affiche une préférence marquée pour une structure métallique, plus sûre, plus solide, et pour un système complexe de laçage prenant des allures de rituel.

[...] enfin et surtout de système de fixation : mes skis s'attachaient près des chevilles; c'était dur à fermer (on faisait le levier avec le bout ferré du bâton), ça tenait à peine le pied et ça s'ouvrait pour un oui pour un non; je rêvais des attaches rostrales qui se ferment en avant de la chaussure et dont le filin métallique épousant la dépression ménagée dans le talon affecte une forme de fer de lance, ou plus encore, tout au sommet de la hiérarchie, réservé aux quasi-professionnels (et ma surprise fut extrême le jour où je vis ma cousine Ela en faire usage), de ce système extraordinairement complexe de laçage, utilisant une lanière unique mais démesurément longue, passée et repassée autour de la chaussure un nombre incalculable de fois selon un protocole apparemment immuable dont le déroulement me faisait l'effet d'une cérémonie capitale [...] (WSE, p. 144-145)

Le désir d'un point d'ancrage, d'une attache ou d'une forme quelconque de support culmine dans le souvenir de la séparation d'avec la mère à la gare de Lyon. Non seulement Georges s'imagine le bras dans une écharpe, mais l'illustré de Charlot, revenant systématiquement d'une version du souvenir à l'autre, présente Charlot en train de flotter dans les airs, un parachute attaché à ses bretelles. Georges croit également avoir souffert à l'époque d'une hernie et avoir dû porter un bandage herniaire, aussi appelé « suspensoir ». Le narrateur lie ce suspensoir au bras suspendu et à l'homme suspendu dans le vide :

Un triple trait parcourt ce souvenir : parachute, bras en écharpe, bandage herniaire : cela tient de la suspension, du soutien, presque de la prothèse. Pour être, besoin d'étais. Seize ans plus tard, en 1958, lorsque les hasards du service militaire ont fait de moi un éphémère parachutiste, je pus lire, dans la minute même du saut, un texte déchiffré de ce souvenir : je fus précipité dans le vide; tous les fils furent rompus; je tombai, seul et sans soutien. Le parachute s'ouvrit. La corolle se déploya, fragile et sûr suspens avant la chute maîtrisée. (WSE, p. 81)

En 1959, devant des collègues, collaborateurs de la revue *Arguments*, Georges Perec donne un récit plus détaillé de son expérience de parachutiste. Pour ces exercices de saut, Perec avait bien évidemment « besoin d'étais », mais encore faut-il pouvoir faire confiance à l'étais, au support. Pour se jeter dans le vide, Perec devait impérativement faire confiance au parachute, il devait avoir confiance en ses attaches, ses harnais et ses sangles, il devait croire que le système allait fonctionner, que cela allait tenir bon, il devait croire à chaque fois que cela allait le soutenir et préserver sa vie. Il s'agissait, avec ses sauts, d'un acte de foi à répétition.

Il n'y a rien devant nous. Et on doit se jeter. C'est ce moment dont je voudrais parler, c'est pour ça que je vous raconte cette histoire : c'est qu'il y a un certain moment où on est en présence d'un... ce n'est même pas qu'on est en présence d'un danger, c'est qu'on doit à tout prix faire confiance à quelque chose. — En fait, je ne sais même pas pourquoi je vous raconte cette histoire, mais ça n'a pas beaucoup d'importance. On doit à tout prix faire confiance à ce parachute, on doit à tout prix se dire que, oui, il va se passer la chose suivante, c'est que la SOA, la sangle d'ouverture automatique, va se dérouler, ensuite le parachute va s'ouvrir, ensuite les suspentes vont se détendre, vont se délover, ensuite le parachute va s'ouvrir complètement, on va avoir cette corolle formidable devant vous, et ça va être formidable, on va être supporté [...] ⁴²⁴

⁴²⁴ *Id.*, « Le saut en parachute » in *Je suis né*, p. 40-41.

Il ne s'agit pas d'empêcher la chute (la chute est inévitable), mais de la ralentir de façon qu'elle ne soit pas mortelle. La corolle qui se déploie, à la fois fragile et sûre, dit le narrateur Georges, permet d'exercer un certain contrôle, de maîtriser en partie la chute. Elle permet de tomber dans le vide (de repasser par le trou du trauma dirait François Ansermet) et de s'en sortir vivant. C'est là précisément le rôle joué par la littérature chez Perec, la fonction attribuée à l'écriture, au travail sur le langage.

Pour ne pas tomber en chute libre, Perec s'est accroché au langage. Il s'est construit un ancrage dans la langue, d'où la nécessité vitale de l'écriture et, avant cela de la lecture. Le narrateur Georges a trouvé dans ses lectures de jeunesse ce qui manquait cruellement à l'enfant qu'il était: une mémoire, une histoire, une parenté, une certitude...

[...] non seulement que je les ai toujours connus, mais plus encore, à la limite, qu'ils m'ont presque servi d'histoire : source d'une mémoire inépuisable, d'un ressassement, d'une certitude : les mots étaient à leur place, les livres racontaient des histoires; on pouvait suivre; on pouvait relire, et relisant, retrouver, magnifiée par la certitude qu'on avait de les retrouver, l'impression qu'on avait d'abord éprouvée : ce plaisir ne s'est jamais tari : je lis peu, mais je relis sans cesse, Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau; je relis les livres que j'aime et j'aime les livres que je relis, et chaque fois avec la même jouissance, que je relise vingt pages, trois chapitres ou le livre entier : celle d'une complicité, d'une connivence, ou plus encore, au-delà, celle d'une parenté enfin retrouvée. (WSE, p. 195)

Le retour du même sécurise l'enfant, le réconforte. Il jouit de retrouver les mêmes mots toujours à la même place, avec cette assurance dont il ne dispose pas quand il s'agit de ses parents : en ce qui les concerne, il ne peut avoir « la certitude [...] de les retrouver ». La langue offre à l'orphelin sa structure, son cadre, elle lui offre l'assise de ses règles, de sa loi. Elle lui procure un système relativement stable, une logique qui fait sens. Toutefois, ce rapport à la littérature est une étape que l'écrivain adulte dépasse : Perec ne se rassure pas avec les règles du langage, mais les pousse à leur limite, jusqu'au bord du précipice, jusqu'à la faille. Adulte, au sein de l'Oulipo, Perec met la langue en danger. Ses œuvres ne sont nullement sécurisantes et ne procurent aucune certitude, même celles qui ne respectent que peu de contraintes formelles, comme c'est le cas avec *W ou le souvenir d'enfance*. Dans ce travail de deuil

particulier, l'investissement se déplace non pas de l'objet perdu vers un autre, mais de l'objet perdu vers la perte elle-même : Perec investit le manque et en fait son lieu d'écriture. C'est pourquoi il est essentiel que le narrateur Georges mette en scène l'échec de l'enquête, il est nécessaire d'instaurer le X, de donner une présence à la perte irrémédiable, un représentant à l'indicible du trauma. L'écriture ne permet donc pas d'éviter la faille, au contraire, elle rejoue la chute, mais une chute maîtrisée. Dans le langage, Perec trouve à la fois l'ancrage et la faille, la chute et son parachute. Si son travail d'écriture lui est salutaire, c'est dans la mesure où il lui offre les deux.

De quoi l'écriture protège-t-elle Georges Perec, si elle ne peut combler sa perte, si elle ne peut rendre ce qui a été perdu, si elle ne peut faire parler les morts ? Nous pensons qu'elle le protège d'une rencontre trop directe avec le réel en exerçant une médiation, au sens où l'entend Lacan⁴²⁵ : Perec se prémunit de ses jeux avec le langage, de ses fantasmes et de ses inventions, afin d'éviter le choc d'une rencontre trop brutale avec le réel, le réel de la mort, de la disparition des parents, de l'absence de souvenirs, de mémoire, et donc de son histoire. Par l'écriture, il se tisse un filet de sûreté, un réseau de signifiants suspendu au-dessus du vide. C'est ce que fait, dans son livre, la lettre W par rapport à la lettre X qui se défile, qui glisse entre les doigts. W est la lettre posée au-dessus du trou noir, celle qui couvre la béance sans y adhérer, la lettre qui suspend la chute. W est le représentant de la tromperie, de la ruse, de l'arnaque, de l'escroquerie, mais W est essentielle à la survie. W est la seule issue

⁴²⁵ Dans sa lecture du rêve de Freud, de l'injection faite à Irma, Lacan souligne la « fonction médiatrice du symbolique ». Les quelques lettres et chiffres qui composent la formule de triméthylamine font *consister l'inconsistant* : « C'est par la nomination que l'homme fait subsister les objets dans une certaine consistance ». La formule que Freud voit apparaître devant ses yeux dans le rêve vient en quelque sorte couvrir la béance de la *bouche-sexe* d'Irma. La formule surgit telle une défense face à la révélation d'un réel « devant quoi tous les mots s'arrêtent et toutes les catégories échouent, l'objet d'angoisse par excellence ». La formule permet de ne pas succomber à l'effroi devant la vision terrifiante, désubjectivante, elle rétablit le sujet dans l'expérience. Voir « Le rêve de l'injection d'Irma (fin) » in Jacques Lacan, *Le Séminaire II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, p. 223-236

possible : dans la duperie. *W* est la lettre caractérisant la fiction, le *faux* qui permet de survivre, l'invention qui sauve.

Maîtriser la chute : c'est en ces termes que nous entendons la phrase de Perec de 1963 et que nous rendons compte de son effet dans le livre de 1974 : « Nous pouvons dominer le monde », c'est-à-dire, nous pouvons rencontrer le réel par la médiation du langage qui soutient le sujet dans sa chute.

- *Dis-moi encore sur ton petit frère.*
 - *La même histoire toujours... ?*
 - *Oui. C'est jamais la même mais toi, tu le sais pas.*
- Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du nord*

MARGUERITE DURAS

Une répétition du même : l'histoire à briser

Qu'on les appelle les Taneran-Grant, les Veyrenattes ou les Donnadiou, c'est toujours un peu la même famille, prisonnière d'une répétition du même qui n'est pas tant le produit de la fatalité que l'œuvre de chacun. Isolés du reste du monde et comme envoûtés par la séduction de leur propre malheur, les membres de cette famille s'abandonnent à un ennui mortifiant. Ils sont captifs avant tout de l'amour qu'ils se portent : autosuffisants quant à leurs passions et à leurs haines, ils n'ont pas besoin d'ennemis pour s'enfoncer dans des situations sans issue. La fuite semble vaine et pourtant un personnage essaie avec acharnement de s'échapper. C'est généralement la jeune femme, la sœur, qui tente, dans sa fuite, de faire s'écrouler cette structure familiale étouffante et de libérer les siens avec elle.

Ce qui est commun aux cinq textes de Duras que nous posons en parallèle, c'est la situation initiale qu'ils présentent : une dynamique familiale problématique, basée sur un rapport fusionnel incestueux, et entièrement déterminée par son passé. Un ou plusieurs événements viennent perturber cette situation initiale, et ce qui est propre à chaque texte est le degré de succès de cette perturbation : dans quelle mesure la structure familiale décrite dans le texte connaît un changement durable, ne serait-ce que le retrait d'un de ses membres hors de cette structure. Autrement dit, les textes cernent tous un moment particulier de l'histoire familiale où un personnage réagit contre le retour du même et engage les siens dans de l'inédit; mais, d'un texte à l'autre, cette sortie hors du statu quo est plus ou moins réussie. Les variations apportées au souvenir par la reprise apparaissent alors comme étant gages de succès ou d'échec de l'évasion d'un ou de plusieurs membres de la famille.

Ainsi, il apparaît que le phénomène général de répétition avec variation chez Duras, c'est-à-dire l'acte de réécrire un motif chaque fois différemment, qui fonde le cycle durassien, rejoue ce qui est déjà en jeu dans chacun des textes du cycle, c'est-à-dire la tentative d'empêcher le retour du même. Ce que l'écrivaine pose comme geste, en accumulant différentes versions de l'histoire, est repris en écho par les protagonistes de ses livres, dont les gestes tendent à faire dévier de son chemin une histoire immuable.

Les impudents : l'évasion ratée de la sœur

Dans le premier roman de Duras, plusieurs passages laissent entendre que l'atmosphère familiale chez les Grant-Taneran se détériore depuis déjà longtemps, et que tous rêvent d'une fuite sans retour.

Souvent Maud pensait qu'elle ne reviendrait plus chez elle. Pourtant, chaque soir la ramenait. Son attitude pourrait paraître étrange, mais c'était aussi celle de ses frères, celle de son beau-père, qui, malgré eux, ne manquaient jamais de reparaître chaque soir, et depuis si longtemps ! (*IMP*, p. 33)

Il est clair que, sans la présence de la mère cimentant cette famille recomposée, le clan se serait dissous : « Sans [la mère] cependant, la famille n'eût pas existé; chacun y aurait fui les autres sans retour, elle le savait (*IMP*, p. 31) ». Malgré les fréquentes allusions à ce rapport à la mère faisant que chacun renonce à fuir, la nature profonde de ce lien n'est jamais explicité; ce qui justifie que de jeunes adultes renoncent à leur bonheur individuel pour rester auprès de leur mère devient l'un des mystères les plus fréquemment pointés par la narration, notamment lorsqu'elle adopte le point de vue de Maud et donne accès à son questionnement intérieur.

Les membres de cette famille ont tendance à oublier à mesure leur propre vécu. Ils ne se regardent pas vivre, ne se voient pas agir, et ce trait commun est désigné comme responsable de leur malheur ou plutôt de la persistance de ce malheur : ils refont les mêmes erreurs et se remettent dans les mêmes situations

désastreuses, parce qu'ils oublient systématiquement leurs déboires et ce qui en a été la cause.

Le dimanche se terminait invariablement par une scène; les fils Grant voyaient dans le fait d'assister à la messe un traquenard où leur mère réussissait chaque fois à les faire tomber. [...] Ce détail insignifiant illustrait remarquablement un des traits du caractère Grant : leur prodigieuse faculté d'oubli ! Qu'attendaient-ils, en effet, de ces dimanches d'un mortel ennui, pour s'illusionner ainsi, chaque fois, sur leur immuable déroulement ? (*IMP*, p. 121)

C'est par une réflexion sur les origines des problèmes familiaux, impliquant une rétrospection des événements passés, que le personnage de la jeune femme se démarque des autres. À l'occasion de la faillite de la famille, ruinée par les dépenses excessives de Jacques, le fils aîné, Maud tente d'alerter sa mère sur les dangers que représente pour la famille ce frère parasite à qui elle ne refuse rien. En rappelant à la mémoire de sa mère les faits, Maud ne réussit qu'à s'attirer sa haine, car la mère ne supporte pas qu'on lui arrache, en critiquant son enfant préféré, ses dernières illusions :

— Tu ne le connais pas, Maud, mais au fond c'est un bon petit. Avec moi je dirais même que c'est le plus gentil de vous trois, le plus prévenant...

L'innocence de sa mère l'étonnait toujours. [...]

Ses illusions lui restaient, malgré ses chagrins, indéfiniment. C'est parce qu'elle croyait en son fils qu'elle vivait dans un songe inaccessible à aucun démenti de la réalité. À certains moments elle haïssait Maud. Avec brutalité, cette enfant défigurait l'objet de son amour. Et que lui resterait-il en face de cette souffrance sans la fraîcheur de sa foi ? (*IMP*, p. 220-221)

On apprend que Maud a pendant longtemps excusé son frère, qu'elle lui a souvent prêté de l'argent sans remontrances. Son changement d'attitude, de plus en plus hostile alors que le récit avance, se situe en réaction aux manigances du frère aîné, qui veut donner sa sœur en mariage à celui qui offrira le plus pour leur terre abandonnée d'Uderan. Jacques entend ainsi régler tous ses problèmes d'un coup : il pourra se débarrasser à la fois de ses dettes et d'une sœur trop perspicace. Sentant son destin lui échapper, Maud effectue plusieurs sortes de fuite : elle s'isole, évite les contacts avec les autres et erre en solitaire dans la nature. Elle repousse le prétendant que son frère lui désigne, Jean Pécrease, un autre fils trop aimé par une mère étouffante qui le voit meilleur qu'il est. Pécrease est un double du frère, mais dans

une version ridicule et sans charisme, et Maud lui préfère Georges Durieux, de qui elle s'éprend. Cette évasion hors de la famille, par le biais de la passion amoureuse, est temporaire et ambiguë. Maud a choisi elle-même Durieux et en a fait son amant, cependant elle ne cesse de noter des ressemblances entre Georges et son frère aîné (leur refus d'occuper un emploi, leur amour de la liberté, etc.), ce qui laisse penser qu'il s'agit encore là d'un double du frère et que Maud, en allant vers Georges, ne rompt pas vraiment avec l'amour incestueux. De plus, la passion de Georges pour Maud s'épuise rapidement, et Maud se laisse alors submerger par la culpabilité. Elle qui avait réussi à prendre quelques distances vis-à-vis de sa famille en allant habiter chez Durieux, voilà qu'elle réagit à l'arrivée inopinée de sa mère comme si c'était tout ce qu'elle attendait : « Depuis trois semaines elle attendait, terrée dans cette chambre étroite. Et voici, brusquement, qu'on se souvenait d'elle (*IMP*, p. 201) ». Sans hésitation, sans résistance, Maud quitte la propriété de son amant et retourne en ville auprès de sa mère. Enceinte, elle est renvoyée à Georges qui doit alors la « racheter », elle et Uderan, cinquante mille francs à Jean Péresse. Ce dernier déplacement, que Maud effectue à la toute fin du récit, n'a rien d'un départ volontaire dans le cadre d'une quête d'autonomie : la jeune femme est abandonnée par les siens à un homme qui ne l'aime plus, elle est expulsée du cercle familial, éliminée comme source de honte. Rejetée par sa mère et par son frère aîné, tenue à distance par son beau-père et par son demi-frère, le plus jeune des fils, froidement tolérée par son futur mari Georges Durieux, sa solitude est totale.

Maud connaît un dernier soubresaut de révolte, lorsqu'elle tente de mettre les créanciers sur la piste de son frère, espérant qu'ils lui feront faire de la prison, mais cette dernière tentative pour éloigner le frère aîné de sa mère se révèle un échec. Elle se résigne alors à son malheur, comme à une fatalité, une malédiction touchant tous les membres de sa famille :

Ils n'étaient pas heureux eux non plus, là-bas. Personne ne l'avait jamais été chez elle. Ils vivaient dans le désordre et leurs passions donnaient aux événements les plus ordinaires un

tour à part, tragique, et qui vous enlevait toujours davantage l'espoir de posséder jamais le bonheur. (*IMP*, p. 182)

La vie tranquille : meurtre en série

Dans le deuxième livre publié par Duras, une famille vit pauvrement sur une terre qu'elle s'efforce de cultiver, dans une misère et un isolement causés par l'un des leurs, l'oncle Jérôme. La narratrice, Françoise Veyrenattes, qui n'était qu'une enfant lors la ruine de ses parents, raconte que, déjà à l'époque, ceux-ci excusaient Jérôme⁴²⁶, que déjà ils semblaient indifférents à leur sort, résignés. En les écoutant discuter, Françoise avait compris que ses parents acceptaient leur malheur sans révolte, comme une fatalité, comme allant de soi : « J'étais encore toute petite. Mais je me suis aperçue très vite, peut-être dès ce matin-là, qu'ils ne tiraient aucune vanité de leur malheur. Ils l'acceptaient jusqu'à ne plus en souffrir (*VIE*, p. 39) ». Cela fait maintenant dix-neuf ans qu'ils sont aux Bugues, dans ce lieu où tous les jours se ressemblent, tous sinistres. Les parents n'essaient plus d'améliorer leur sort, de poser un geste qui ferait une différence. La narratrice, maintenant adulte, explique cette passivité par le fait que bien qu'ils attendent le bonheur, ils ont peur du changement qui pourrait le leur procurer.

Bien sûr, ils étaient effrayés, ennuyés à l'avance à l'idée de tout changement, Nicolas, les parents, tous. [...] J'ai pensé à mon âge, à celui de tous ceux qui dormaient dans cette maison, et j'ai entendu le temps nous ronger tous comme une armée de rats. Nous étions du bon grain. Il y avait vingt-quatre ans qu'on se laissait vivre. On avait compté sur le temps pour mettre de l'ordre dans les affaires de la maison. Le temps avait passé. Le désordre avait gagné d'autant. C'était maintenant un désordre des âmes, du sang. Nous ne pourrions plus guérir, nous ne voulions plus. Nous ne savions plus vouloir être libres, nous étions des rêveurs, des vicieux, des gens qui rêvent du bonheur et qu'un vrai bonheur accablerait plus que tout. (*VIE*, p. 43)

Bien qu'il s'agisse d'un constat général, il apparaît rapidement au lecteur que Françoise et son frère Nicolas ont un statut particulier, qu'ils ne sont pas encore

⁴²⁶ « " On ne peut pas dire qu'il soit coupable ", disait maman, de Jérôme. Papa répondait que non, qu'il ne l'était pas, puisque c'était lui qui avait pris l'argent, lui le bourgmestre, pour le lui donner », (*VIE*, p. 38).

complètement « endormis » comme le sont les parents, dont la langueur hébétée ne fait que s'accroître tout au long du récit.

L'événement majeur venant perturber ce quotidien routinier est amorcé par l'arrivée de Tiène aux Bugues. Cet étranger, venu travailler aux champs, éveille en Françoise un désir qui la maintient éveillée la nuit, lui donnant l'occasion d'entendre Jérôme rejoindre dans son lit la femme de Nicolas, Clémence. Françoise dénonce Jérôme à Nicolas, ce qui entraîne un combat entre les deux hommes à l'issue duquel Jérôme succombera. Or, cette mort n'est pas un accident. Blessé, Jérôme aurait pu être soigné, mais les siens le laissent agoniser. Sans avoir à se consulter, sans avoir à poser un geste, simplement par la force de leur inertie, tous deviennent complices d'un meurtre collectif. Les Veyrenattes attendent pour aller chercher le médecin que la blessure interne de Jérôme se soit aggravée : « Jérôme ne désespérait pas encore tout à fait qu'on arrive à le secourir du dehors. Tout en sachant qu'il était seul aux Bugues avec nous qui le dérobiaient à tous les regards (*VIE*, p. 30) ». Leur crainte que quelqu'un puisse entendre les cris de Jérôme suggère qu'ils savent très bien qu'ils sont en train de commettre un crime, or les raisons de ce crime ne sont pas des plus évidentes. Les propos de la narratrice suggèrent que personne n'a vraiment été choqué de la liaison de Jérôme avec Clémence, que l'adultère a servi de prétexte, un prétexte attendu par tous et depuis longtemps : « Nous l'avions attendu si longtemps; j'en rêvais la nuit. Je rêvais qu'il était arrivé ce qui devait nous rendre libres. Il n'est pas possible que les autres n'en aient pas rêvé aussi. Depuis ce matin, j'y croyais (*VIE*, p. 33) ». Tout au long du récit, Françoise répète qu'il « a bien fallu en arriver là (*VIE*, p. 100) », qu'il fallait éliminer cet oncle parasite. La narratrice a cru, ou du moins a espéré, qu'en cet individu résidait le nœud du problème de sa famille, et que sans lui « [l]es Bugues allaient enfin s'ouvrir (*VIE*, p. 102) ».

Cette mort profite à tout le monde, pourtant seule Françoise en porte le poids. Elle est rejetée par les autres membres de la famille qui l'ignorent ou l'évitent : « Personne ne m'avait adressé la parole pendant le dîner, sauf papa pour me dire d'aller chercher le médecin. Ni Tiène ni Nicolas ne m'avaient regardée (*VIE*, p. 32) » ; « Je ne montais jamais chez Tiène et lui ne cherchait pas à me voir. Nicolas ne parlait qu'à Tiène et à Clémence (*VIE*, p. 36) ». Si elle est désignée comme responsable, c'est qu'elle a fourni à Nicolas le prétexte lui permettant d'agir sans se sentir coupable. C'est en racontant ce dont elle a été témoin que la jeune femme a provoqué le geste de son frère. C'est aussi par son discours qu'elle convainc sa mère de ne pas prévenir le médecin. En effet, lorsque la mère va au chevet de l'oncle, son frère, sa fille lui rappelle tout ce qu'elle tend à oublier.

J'ai dit à maman que Nicolas s'était battu avec Jérôme, à cause de Clémence, et aussi à cause de tout ce qui couve entre nous depuis toujours. Je n'ai rien aggravé, Jérôme a dépensé toute notre fortune. Il est cause que Nicolas n'a jamais pu faire d'études, ni moi non plus. Nous n'avons jamais eu assez d'argent pour quitter les Bugues. C'est aussi pourquoi je ne suis pas encore mariée. [...] J'ai tout rappelé à maman. Elle oublie facilement. (*VIE*, p. 27)

En révélant des faits nouveaux, en rappelant des faits anciens, en se faisant donc la mémoire de sa famille, Françoise commet un acte qui, dans ce texte, participe du meurtre. Elle se voit, désormais, identifiée à l'événement perturbateur : « C'était ainsi depuis la mort de Jérôme, chacun feignait d'ignorer mon existence. Nicolas me parlait à peine et chacun l'imitait. On aurait dit que je leur rappelais quelque chose de désagréable qu'ils oublièrent dès que je n'étais pas là (*VIE*, p. 69) ». On fuit à travers elle le souvenir du prix à payer pour avoir droit au bonheur ; un bonheur que Nicolas a enfin trouvé dans les bras de Luce Barragues, après le départ de sa femme Clémence. Il semblerait que Nicolas ait été forcé au changement et qu'il ne puisse pardonner à sa sœur de l'avoir placé ainsi, face à son désir. De plus, le meurtre de Jérôme est décrit comme un moment d'union entre le frère et la sœur au-delà duquel seule la séparation est possible.

J'aurais voulu qu'il se souvienne un peu de moi, qu'il me regarde. Simplement prendre ma main et l'embrasser, se rappeler par exemple que j'étais là lorsqu'il avait tué Jérôme. Que nous parlions ensemble une dernière fois de ce matin-là comme d'une chose de notre amour

qui était à nous deux seuls. Mais, justement, il évitait de me regarder. De cela, il ne parlerait plus désormais qu'à Luce. Et c'est pourquoi, très loin, au-delà de ma joie, je me sentais un corps triste, sans frère. (*VIE*, p. 49)

Les reproches muets de son frère et de ses parents, ainsi que l'interrogatoire que lui fait subir l'étranger Tiène, poussent la narratrice à l'introspection. Les motivations profondes qui l'ont conduite à la dénonciation du couple adultère demeurent obscures, même à ses yeux : Françoise ne saurait dire si elle a agi seulement dans l'intérêt de Nicolas, ou si elle a également agi dans son intérêt, pour attirer l'attention de Tiène : « Il a fallu forcer Tiène à me remarquer [...] Il a fallu faire tuer Jérôme. Pour forcer sa curiosité (*VIE*, p. 105) ». La narratrice s'interroge longuement sur sa part de responsabilité, et a beaucoup de mal à cibler son désir personnel :

Évidemment on peut dire que c'est de ma faute. Mais quoi ? Dans tous ces événements, je reconnais mal quelle a été ma part. Impossible non seulement de retrouver la trace d'un remords mais de reconnaître dans ce qui est arrivé ce que j'ai voulu, ce que je n'ai pas voulu, ce à quoi je m'attendais, ce à quoi je ne m'attendais pas. (*VIE*, p. 112)

Il lui est d'autant plus difficile d'assumer les conséquences de son geste que celui-ci entraîne une réaction en chaîne précipitant sa famille dans la tragédie. Parce qu'elle a dénoncé Jérôme à Nicolas, Jérôme est mort et la servante Clémence s'est enfuie, ce qui a permis à Nicolas de répondre à l'amour de Luce Barragues. Or, lorsque cette dernière s'est lassée après quelques semaines, Nicolas n'a pu le supporter et s'est étendu sur les rails à l'approche du train. Françoise sait que, sans son intervention, son frère aurait pu vivre de longues années, toutes plus ou moins semblables, sans espoir et sans but. En le libérant soudainement de ses obligations, elle a permis à Nicolas de se hisser à un haut degré d'exaltation, d'où il a brutalement chuté. Françoise voulait offrir aux siens de nouvelles possibilités, mais le changement apporté à l'ordre des choses a causé une série de catastrophes. Sans Nicolas, sans Jérôme, sans Clémence et sans Luce, avec les parents qui s'enfoncent dans la folie et

ne sortent plus de leur lit, la maison semble encore plus vide, plus éteinte que jamais, et Françoise se retrouve seule avec le souvenir des morts.

Il se produit alors une dernière perturbation, une fuite vers l'extérieur : Françoise va passer quinze jours seule au bord de la mer. Il est intéressant de constater que, dans ce récit, non seulement le personnage perturbateur réalise qu'il a causé sa solitude, mais il réagit à cette solitude; d'abord, paradoxalement, en s'isolant davantage. Françoise accomplit ce déplacement de son plein gré. Elle met volontairement une distance entre elle et ce qui reste des siens, ce qui lui permet de prendre davantage de recul par rapport aux événements, de mieux les saisir, et de se les redonner dans un récit élaboré dont elle se fait la narratrice. Dans cette mise en récit interne au récit lui-même, le « Je » de la narratrice se détache des siens : il y a un « je » distinct d'un « eux », et non un « nous »; il y a « une » famille et non « ma » famille :

Il y avait autrefois une famille qui vivait à l'écart du monde dans un lieu que je connais bien. Ils habitaient une grande maison qui les contenait justement. Ils étaient pauvres. Ils travaillaient. Si pauvres qu'ils étaient obligés de ne pas se quitter et de manger à la même table tous les jours de l'année. Il y avait côte à côte ceux qui travaillaient le plus et ceux qui ne faisaient pas grand-chose. Les vieux qui ne réfléchissaient pas avant de parler. Les jeunes qui ne parlaient pas assez volontiers. Et à la fin, ils avaient fini par croire qu'il y en avait qui se détestaient.

L'été, ces gens-là crevaient les murailles de leur demeure et s'en allaient chacun de leur côté sur les chemins de juin. Ils s'en revenaient tard et bien las, ce qui leur permettait de ne s'apercevoir qu'à peine, de dormir pesamment, de rêver quelquefois.

L'hiver, on aurait pu les voir à travers les vitres (mais, en fait, jamais personne ne les a vus) avec des visages tirés de distraction, groupés autour du même feu. Ils travaillaient toujours les mêmes champs, aux mêmes jours. Les saisons passaient. Ils ne changeaient pas d'existence et semblaient ne devoir jamais en changer. Cependant, dans cette maison habitait le songe patient. Ils rêvaient de trouver le moyen de se quitter pour toujours. Ils ne s'aimaient pas autant qu'ils le croyaient ni ne se détestaient non plus autant. Mais ils se trouvaient unis par leur pauvreté, par le mariage, par ceci qu'aucune raison précise de se quitter se présentait, sauf, celle de leur désir qu'ils avaient à vouloir. Mais, au fur et à mesure que le temps passait, ce désir a pris prétexte de tout pour ne pas se vouloir. Comme cela se passe quand on a trop laissé grossir l'attente pour qu'elle puisse jamais trouver de prétexte à sa taille.

J'ai vécu de leurs attentes tellement, que c'est moi qui ai fini par essayer de crever de l'ongle la peau de cette outre à songes.

J'attendais ce qui suivrait : le moment où ces songes surgiraient de la nuit, celui où ces gens s'empoigneraient vraiment, pour embrasser la bouche du plus vaillant d'entre eux. Mais leurs rêves les avaient portés dans une ombre si ancienne qu'ils ont titubé dans la lumière. Un

matin le soleil s'est levé mais sur leurs cadavres, et il n'y a rien eu à voir. La maison s'est refermée. On ne verra plus leurs regards assemblés autour des mêmes feux. C'est tout.

Il n'y a que moi qui existe toujours pour le savoir encore.

Qu'en est-il de savoir ou d'ignorer quelque chose ? Quelle est la leçon de ce savoir-là pour démêler ce qui m'arrive face à face avec ce vide qui se lève devant mes yeux en vagues de plus en plus immenses, d'une clarté de plus en plus dévorante ? (*VIE*, p. 94-95)

Françoise condense les événements qui ont marqué sa famille pour en faire une histoire qui suit une trajectoire claire : de la répétition du même (« Ils travaillaient toujours les mêmes champs, aux mêmes jours. Les saisons passaient. Ils ne changeaient pas d'existence et semblaient ne devoir jamais en changer. ») vers la catastrophe (« Un matin le soleil s'est levé mais sur leurs cadavres, et il n'y a rien eu à voir. »), vers la dissolution de la famille et la solitude de l'héroïne (« Il n'y a que moi qui existe toujours pour le savoir encore. »). Il importe à la narratrice de donner un sens à ce récit, d'en tirer une leçon qui lui permettrait de se situer par rapport à son histoire, qui lui permettrait de comprendre ce qui lui est arrivé, ce qu'elle a subi, et quel rôle a été le sien dans ce qu'elle a subi.

Le rôle de trouble-fête, de mémoire perturbatrice, de porteuse du récit familial, c'est la place que Françoise a choisie au sein de sa famille, celle qu'elle s'est octroyée. Or, elle ne parvient à l'assumer qu'après une période de réflexion hors du lieu familial, après avoir fait face à la mer, qu'elle associe à la mort, et avoir été témoin d'une noyade : étendue sur la plage, Françoise a suivi des yeux un nageur, jusqu'à ce qu'il disparaisse.

Lorsque je n'ai plus vu l'homme, j'ai laissé tomber ma tête. Comme cela je voyais mieux la mer. Elle paraissait plus verte. Je ne savais que faire et j'ai appuyé mon oreille bien à plat sur le sable pour écouter quelque chose. On n'entend rien contre le sable, on se cogne à un silence bouché. Contre la terre on doit entendre grignoter les bêtes et crever les racines. Contre le sable, rien.

Les vagues arrivaient toujours par rangées régulières à fleur de mes yeux. Sempiternellement, elles arrivaient. Je ne voyais qu'elles, les vagues. Bientôt elles étaient ma respiration, les battements de mon sang. Elles visitaient ma poitrine et me laissaient, en se retirant, creuse et sonore comme une crique. Le petit phare éteint, sur la gauche, je ne le voyais plus, ni les rochers ni les maisons. Je n'avais plus de parents ni d'endroit où revenir, je n'attendais plus rien. Pour la première fois je ne pensais plus à Nicolas. J'étais bien.

Il n'y avait personne sur la plage. Personne n'avait vu l'homme se noyer que moi. (*VIE*, p. 111)

Lorsque les gens de l'hôtel lui demandent pourquoi elle n'a pas appelé au secours, elle répond que « c'était inutile », que personne n'aurait pu empêcher cet homme de mourir. On dirait alors que la narratrice s'abandonne au changement radical, qu'elle s'abandonne aux conséquences inévitables, au fait que, dans certains cas, on ne peut qu'être là, témoin impuissant de l'événement : « Je dors. Quels qu'ils soient, les événements prochains ne me feront ni joie ni peine. Je me coulerai au travers, j'ai choisi ma place, elle est là où il n'y a rien à faire qu'à regarder (*VIE*, p. 133) ». Ce rejeu de la mort d'un homme sous ses yeux lui permet en quelque sorte d'assumer son rôle de témoin, celui dont l'acte consiste non pas à intervenir, à causer la mort ou à la prévenir, mais à raconter la mort, à raconter ce qui a été vu, à transmettre le savoir acquis de cette expérience.

Au dénouement de *La vie tranquille*, la situation familiale est changée en profondeur, du moins pour le personnage central. Si les parents sombrent dans l'apathie et le ressassement, Françoise se laisse distraire des morts et du passé par le projet de fonder une famille nouvelle. Elle annonce à sa mère qu'elle et Tiène vont se marier et faire des enfants, et le dernier chapitre du livre n'est plus, comme les autres, lourdement chargé de l'amour pour le frère, mais habité par le désir de Tiène, par le désir de l'étranger.

***Un barrage contre le Pacifique* : l'évasion réussie du frère**

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, la mère ne cesse de ressasser les événements qui ont fait son malheur, en attendant toujours que les fonctionnaires de la colonie, qui l'ont trompée en lui vendant une terre incultivable, avouent leurs torts envers elle. Depuis des années donc, elle s'acharne à faire prospérer sa propriété : jamais elle ne renonce, jamais elle ne s'avoue vaincue. D'un côté, cela fait d'elle une femme courageuse et déterminée qui lutte, dans des conditions difficiles, pour la

survie de ses enfants, une mère qui aime tout ce qui pousse et grandit, tout ce qui s'obstine à vivre :

Mais surtout elle aimait planter, n'importe quoi et jusqu'à des bananiers dont la plaine regorgeait. Même depuis l'échec des barrages, il ne se passait pas de jour sans qu'elle plante quelque chose, n'importe quoi qui pousse et qui donne du bois ou des fruits ou des feuilles, ou rien, qui pousse simplement. (*BAR*, p. 215)

Mais au-delà du courage et de la détermination, certains personnages voient, dans le comportement de cette mère, de l'aveuglement et même, de la bêtise. Ses enfants lui reprochent de ne pas savoir quand s'arrêter, de ne pas pouvoir s'empêcher de répéter les mêmes erreurs, de reprendre les mêmes démarches alors qu'il est certain que cela sera en vain. Il est question de cette manie de la mère comme d'un vice :

C'était un vice incurable : « Je suis sûre que toutes les nuits elle recommence ses barrages contre le Pacifique. La seule différence c'est qu'ils ont ou cent mètres de haut, ou deux mètres de haut, ça dépend si elle va bien ou non. Mais petits ou grands, elle les recommence toutes les nuits. C'était une trop belle idée. (*BAR*, p. 316)

La mère ne manque pas d'énergie ni d'intelligence, mais ses projets ne mènent à rien parce qu'ils ne tiennent pas compte de la réalité. À force de déception, la mère a cessé de regarder les choses en face, elle a perdu sa lucidité et son sens pratique. Désormais, son espoir « incurable » triomphe de son expérience et devient, chez elle, synonyme d'oubli. La mère ne cesse de relater le passé, mais sans en tirer de leçon, sans apprendre de ses erreurs, et si elle est considérée comme dangereuse, c'est qu'elle entraîne les autres dans son « vice ».

En effet, cet espoir qui se nourrit de l'oubli des faits est un mal contagieux, qui se transmet aux enfants, mais aussi aux paysans de la région qui s'investissent dans les projets de la mère :

C'était terrible et c'était marrant. Ça dépendait de quel côté on se plaçait, du côté de la mer qui les avait fichus en l'air, ces barrages, d'un seul coup, du côté des crabes qui en avaient fait des passoirs, ou au contraire, du côté de ceux qui avaient mis six mois à les construire dans l'oubli total des méfaits pourtant certains de la mer et des crabes. Ce qui était étonnant c'était qu'ils avaient été deux cents à oublier ça en se mettant au travail. (*BAR*, p. 179)

Carmen, leur amie qui les héberge à la ville, conseille aux enfants de se méfier du malheur de leur mère, du pouvoir ensorcelant de son drame : « Ses malheurs, à la fin, c'est comme un charme, répétait-elle, il faudrait les oublier comme on oublie un charme (*BAR*, p. 268) ». Elle craint que Suzanne et Joseph ratent leur chance d'avoir une vie meilleure, en restant auprès de leur mère qui s'obstine à vivre sur sa concession.

Et c'était là la chose importante : il fallait avant tout se libérer de la mère qui ne pouvait pas comprendre que dans la vie, on pouvait gagner sa liberté, sa dignité, avec des armes différentes de celles qu'elle avait crues bonnes. Carmen connaissait bien la mère, l'histoire des barrages, l'histoire de la concession, etc. Elle la faisait penser à un monstre dévastateur. Elle avait saccagé la paix de centaines de paysans de la plaine. Elle avait voulu même venir à bout du Pacifique. Il fallait que Joseph et Suzanne fassent attention à elle. Elle avait eu tellement de malheurs que c'en était devenu un monstre au charme puissant et que ses enfants risquaient, pour la consoler de ses malheurs, de ne plus jamais la quitter, de se plier à ses volontés, de se laisser dévorer à leur tour par elle. (*BAR*, p. 257)

Les propos de Carmen cernent un danger dans l'amour que les enfants portent à leur mère : le danger qu'ils adhèrent à son récit, à l'histoire de la concession et des barrages, au point de renoncer à avoir leur propre histoire, leur propre destin; car rien ne saurait arriver à ces enfants, en tant qu'individus, aussi longtemps qu'ils n'auront pas quitté leur mère ...ou que la mère ne les aura pas quittés. Cette possibilité de la mort de la mère est posée dès l'ouverture du récit, alors qu'un vieux cheval malade, que le texte associe à la mère, meurt d'épuisement; et le livre se termine avec la mort de la mère elle-même. Entre ces deux morts, une série d'événements s'enchaînent, qui tendent à changer la situation familiale. On peut séparer ces événements selon qu'ils impliquent d'obtenir les moyens matériels de quitter ce lieu de la mère qu'est la concession, ou qu'ils impliquent une jouissance autre que celle de la fusion à la mère, soit le plaisir sexuel pris avec un étranger.

Comme le remarque très vite un riche étranger, M. Jo, Suzanne, tout comme son frère, ne pense qu'à l'argent : « Vous ne pensez qu'à ça, dit M. Jo (*BAR*, p. 222) ». Ils sont convaincus que la vie ne pourra commencer pour eux que lorsqu'ils auront remboursé ce que la mère doit à la banque, comme si cette dette était tout ce qui les

maintenait dans le passé, comme si l'argent était nécessaire à ce que s'ouvre pour eux un avenir.

C'était une chose d'une réalité à part, le diamant; son importance n'était ni dans son éclat ni dans sa beauté mais dans son prix, dans ses possibilités, inimaginables jusque-là pour elle, d'échange. C'était un objet, un intermédiaire entre le passé et l'avenir. C'était une clef qui ouvrait l'avenir et scellait définitivement le passé. À travers l'eau pure du diamant l'avenir s'étalait en effet, étincelant. (*BAR*, p. 222)

Qu'il s'agisse de pouvoir quitter définitivement cet endroit ou seulement de pouvoir s'y déplacer en voiture ou sur un cheval, ou encore, d'avoir accès à un ailleurs par le biais de la musique du phonographe ou du cinéma, d'une façon ou d'une autre, l'argent est toujours dans ce texte gage d'évasion. Les personnages n'ont pas les moyens de se déplacer, or la possibilité de circuler dans l'espace apparaît comme une condition à la prospérité : ils sont pris dans un cercle vicieux. Il leur faut d'abord trouver un peu d'argent pour mettre fin à leur isolement, pour aller à la rencontre de ce qui, dans le monde extérieur, pourrait mettre fin définitivement à leur misère. Dès son incipit, le roman présente les personnages dans ce désir d'entrer en contact avec le monde :

[...] ils se sentaient moins seuls, reliés par ce cheval au monde extérieur, tout de même capables d'en extraire quelque chose, de ce monde, même si ce n'était pas grand-chose, même si c'était misérable, d'en extraire quelque chose qui n'avait pas été à eux jusque-là, et de l'amener jusqu'à leur coin de plaine saturé de sel, jusqu'à eux trois saturés d'ennui et d'amertume. C'était ça les transports : même d'un désert, où rien ne pousse, on pouvait encore faire sortir quelque chose, en le faisant traverser à ceux qui vivent ailleurs, à ceux qui sont du monde. (*BAR*, p. 155)

Cette tentative d'améliorer leur sort en apportant un élément nouveau à leur quotidien est dans l'immédiat un échec, en cela que le cheval meurt; mais elle constitue néanmoins un événement déclencheur, puisque c'est à partir de cet échec que la famille décide d'aller à Ram, pour trouver, si possible, un parti pour Suzanne.

Ils en furent dégoûtés, si dégoûtés, en se retrouvant sans cheval sur leur coin de plaine, dans la solitude et la stérilité de toujours, qu'ils décidèrent le soir même qu'ils iraient tous les trois le lendemain à Ram, pour essayer de se consoler en voyant du monde. Et c'est le lendemain à Ram qu'ils devaient faire la rencontre qui allait changer leur vie à tous. [...] Comme quoi une idée de ce genre est toujours une bonne idée, même si tout échoue lamentablement, parce qu'alors il arrive au moins qu'on finisse par devenir impatient, comme on ne le serait jamais devenu si on avait commencé par penser que les idées qu'on avait étaient de mauvaises idées. (*BAR*, p. 155)

Remarquons qu'au début du roman il est question d'extraire quelque chose du monde et de l'amener jusqu'à eux, d'amener le monde à eux. Au cours du roman, l'objectif se transforme, du moins pour les enfants qui poursuivent de plus en plus ce qui pourrait les amener, eux, à rejoindre le monde et à s'y assimiler. Ils attendent que quelque chose surgisse de l'extérieur et les emporte : « Un jour un homme s'arrêterait, peut-être, pourquoi pas ? parce qu'il l'aurait aperçue près du pont. Il se pourrait qu'elle lui plaise et qu'il lui propose de l'emmener à la ville (*BAR*, p. 160) ». S'ils cherchent, au début, une solution aux problèmes de la mère, plus le récit avance et plus les enfants cherchent une solution au problème qu'est devenue la mère. Ils s'efforcent de quitter non pas tant une terre stérile qu'un lieu qui porte le souvenir des malheurs de la mère; plus que de la misère, il s'agit de se sortir du lieu maternel.

Si M. Jo n'apporte à Suzanne que les moyens de se déplacer dans l'espace, d'accéder à la ville, d'autres étrangers procurent aux enfants la jouissance qui, en définitive, se révèle plus efficace que l'argent pour rompre avec la mère. Carmen dit à Suzanne, en parlant de la mère : « Je ne vois rien que sa mort ou un homme, qui pourrait te la faire oublier (*BAR*, p. 268) »; comme quoi, la liaison amoureuse ou, du moins, le plaisir sexuel équivaut dans ce récit à une mise à mort de la mère, à une coupure dans le rapport fusionnel de l'enfant à la mère. Avant même qu'ils ne rencontrent leurs amants, les enfants entrevoient un avenir sans la mère lorsqu'ils écoutent la chanson *Ramona*, la chanson des amants.

Lorsque Joseph le faisait jouer, tout devenait plus clair, plus vrai; la mère qui n'aimait pas ce disque paraissait plus vieille et eux, ils entendaient leur jeunesse frapper à leurs tempes comme un oiseau enfermé. [...] Lorsqu'ils partiraient ce serait cet air-là, pensait Suzanne, qu'ils siffleraient. C'était l'hymne de l'avenir, des départs, du terme de l'impatience. Ce qu'ils attendaient c'était de rejoindre cet air né du vertige des villes pour lequel il était fait, où il se chantait, des villes croulantes, fabuleuses, pleines d'amour. (*BAR*, p. 198)

Le frère et la sœur aspirent à la même libération par la jouissance, mais ne connaissent pas le même succès dans leur entreprise : Suzanne ne fait que marcher dans les traces de Joseph et ne réussit que partiellement ce qu'il accomplit tout à fait.

L'histoire avec M. Jo est tout sauf une idylle amoureuse. L'homme répugne la jeune femme qui ne peut s'en laisser approcher sans dégoût. Elle n'éprouve que de l'ennui en sa compagnie et c'est dans la honte qu'elle se montrera nue devant lui afin d'obtenir des biens matériels pour les siens. L'entrée de cet étranger dans sa vie ne la sépare en rien de sa famille. En fait, on ne peut pas dire qu'avec ce prétendant quelque chose arrive à Suzanne plus qu'il n'arrive à sa famille : « Ce fut là l'amoureux qui échut à Suzanne, un soir à Ram. On peut dire qu'il échut tout aussi bien à Joseph et à la mère (*BAR*, p. 186) ». Suzanne n'a rien fait pour attirer l'attention de cet homme, elle n'a fait preuve d'aucune initiative et n'a dû prendre aucune décision pour que cet événement, que représente M. Jo pour la famille, se produise. Elle subit patiemment cette cour en espérant que cela sauvera son frère et sa mère. Or, M. Jo se révèle autant un échec sur le plan du support financier que sur le plan de la jouissance, puisqu'il refuse d'épouser Suzanne et que le diamant qu'il lui a offert contient un défaut, un « crapaud » qui diminue de beaucoup sa valeur. Pour Suzanne, tout est à recommencer. En ville, Mlle Carmen lui prête une de ses robes et l'envoie se promener dans les beaux quartiers à la recherche d'un amant, mais Suzanne ne retire de cette expérience que de la honte et un dégoût de soi. Carmen cherche de son côté un riche héritier qui pourrait être intéressé à prendre et le diamant, et la jeune femme. Suzanne considère la possibilité d'épouser le fils du propriétaire d'une usine de Calcutta, M. Barner, qui se cherche une jeune vierge, mais elle ne peut s'y résoudre. Il ne lui reste plus qu'à retourner avec sa mère à sa concession.

Il en va tout autrement pour son frère. Pendant que la mère et Suzanne parcourent la ville pour trouver un acheteur pour le diamant, Joseph va au cinéma et rencontre une femme. Il disparaît pendant plusieurs jours, puis revient avec beaucoup d'argent : la femme, dont le mari est fortuné, lui a donné de quoi rembourser les dettes de la mère. Joseph ramène sa mère et sa sœur à la concession, puis les quitte

définitivement pour aller vivre avec son amoureuse. C'est donc Joseph, et non Suzanne, qui réussit à aller « extraire du monde » ce qu'il fallait pour modifier la situation familiale, c'est lui qui procure l'argent nécessaire à ce qu'il abandonne éventuellement la concession, lui qui connaît la jouissance et part vivre avec une autre femme. On dirait que dans *Barrage contre le Pacifique*, le frère occupe le rôle dévolu à la sœur dans *La vie tranquille* et surtout dans *L'Amant*. C'est par lui que les événements majeurs surviennent, que des changements durables s'effectuent, c'est lui qui rompt, qui part, qui jouit, c'est aussi lui qui se souvient et qui ressent le besoin de faire des mises en récit, de rendre inoubliable l'histoire de sa mère, mais aussi son histoire personnelle. Pendant tout un chapitre, la parole est donnée à Joseph qui raconte au « je » son aventure à sa sœur : « Je voudrais ne rien oublier et tout te dire, tout, mais je ne sais pas si j'y arriverai (BAR, p. 302) ». Il dit s'être lassé de coucher avec Mlle Carmen, de ce qui avait pris les traits d'une relation incestueuse : « J'en avais marre de Carmen, c'était un peu comme si je couchais avec une sœur quand je couchais avec elle, surtout cette fois-ci (BAR, p. 302) ». La femme qu'il a rencontrée lui a inspiré un désir comme il n'en avait jamais connu, ce qui l'a transformé en profondeur, le faisant passer d'un « sentiment » pour la mère à une « intelligence » du désir :

C'est là, tout seul, que je me suis dit que j'étais en train de changer pour toujours. J'ai regardé mes mains et je ne les ai pas reconnues : il m'était poussé d'autres mains, d'autres bras que ceux que j'avais jusque-là. Vraiment je ne me reconnaissais plus. Il me semblait que j'étais devenu intelligent en une nuit, que je comprenais enfin toutes les choses importantes que j'avais remarquées jusque-là sans les comprendre vraiment. Bien sûr, je n'avais jamais connu de gens comme eux, comme elle et aussi comme lui. Mais ce n'était pas tout à fait à cause d'eux. Je crois que c'était d'abord parce que j'avais envie d'une femme comme jamais encore je n'avais eu envie d'une femme, et ensuite, parce que j'avais bu et j'étais saoul. Toute cette intelligence que je me sentais, je devais l'avoir en moi depuis longtemps. Et c'est ce mélange de désir et d'alcool qui l'a fait sortir. C'est le désir qui m'a fait me foutre des sentiments, même du sentiment qu'on a pour sa mère et qui m'a fait comprendre que ce n'était plus la peine d'en avoir peur, parce que, voilà, jusque-là, j'avais cru en réalité que j'étais dans le sentiment jusqu'au cou et j'en avais peur. Et c'est l'alcool qui m'a illuminé de cette évidence : j'étais un homme cruel. Depuis toujours, je me préparais à être cet homme cruel, un homme qui quitterait sa mère un jour et qui s'en irait apprendre à vivre, loin d'elle, dans une ville. (BAR, p. 312)

Bien que l'argent donné par la femme mariée serve à toute la famille, cette rencontre ne concerne vraiment que Joseph. Certes, il a dansé avec cette femme sur la chanson de Ramona, mais cela n'a pas éveillé en lui le souvenir de sa sœur. S'il a repensé à elle et à sa mère, c'est pour constater une distance, une coupure irréparable qui fait de lui un homme et non plus seulement l'enfant de la mère : « J'ai pensé à toi, à elle, et je me suis dit que c'était fini, de toi et d'elle. Je ne pourrai plus jamais redevenir un enfant, même si elle meurt, je me suis dit, même si elle meurt je m'en irai (*BAR*, p. 313) ».

Joseph conseille à sa sœur de suivre son exemple, ce qu'elle se pense capable de faire après avoir reconnu chez elle ce qu'elle admire chez son frère :

Suzanne ne saisissait pas toute la portée des paroles de Joseph mais elle les écoutait religieusement comme le chant même de la virilité et de la vérité. En y repensant, elle s'aperçut avec émotion qu'elle se sentait capable, elle-même, de conduire sa vie comme Joseph disait qu'il fallait faire. Elle vit alors que ce qu'elle admirait chez Joseph était d'elle aussi. (*BAR*, p. 318)

Les paroles de Joseph ont un impact sur Suzanne, que l'on peut mesurer lors de ses rencontres avec Agosti. Il s'agit d'un habitant des environs qui s'engage à aider financièrement la mère en échange d'un rapport sexuel avec Suzanne. Ce qui est différent cette fois, c'est que Suzanne se donne sans honte et sans dégoût.

Alors qu'il l'embrassait, l'air de Ramona lui revint, chanté par le pick-up du père Bart, à l'ombre des pilotis de la cantine, avec la mer à côté qui couvrait la chanson, l'éternisait. Elle fut dès lors, entre ses mains, à flot avec le monde et le laissa faire comme il voulait, comme il fallait. (*BAR*, p. 351)

Certes, contrairement à Joseph, Suzanne est encore prise dans l'amour incestueux, puisque c'est par sa ressemblance avec Joseph qu'Agosti lui plaît (« Sa voix aussi rappelait celle de Joseph, aux inflexions dures, sans recherche d'aucun effet (*BAR*, p. 352) »). Certes, Suzanne demeure toujours chez sa mère et ne voit Agosti que sous sa bénédiction : « [...] ils avaient fait l'amour ensemble tous les après-midi depuis huit jours jusqu'à hier encore. Et la mère le savait, elle les avait laissés, le lui avait donné pour qu'elle fasse l'amour avec lui (*BAR*, p. 364) ». Mais il demeure que

Suzanne éprouve de la jouissance, et que si elle retourne auprès d'Agosti, ce n'est plus pour se sacrifier pour sa famille, pour des considérations matérielles, mais pour son plaisir : « Plusieurs fois de suite, Suzanne récapitula les gestes de Jean Agosti, minutieusement, et chaque fois ils faisaient naître en elle un même trouble rassurant. Elle se sentait sereine, d'une intelligence nouvelle (*BAR*, p. 361) ». Et, comme il était annoncé depuis le début du récit, la jouissance de la jeune fille est liée à la mort de sa mère, puisque Suzanne se demande si ce ne sont pas ses escapades avec Agosti qui l'ont tuée :

La mère lui avait dit qu'elle pouvait se passer d'elle, qu'elle prendrait ses pilules toute seule, qu'il n'y avait qu'à les laisser sur une chaise près de son lit. Peut-être ne les prit-elle pas régulièrement. Peut-être que la négligence de Suzanne fut cause que sa mort survint un peu plus tôt qu'elle n'aurait dû. C'est possible. (*BAR*, p. 362)

La mort de la mère est l'occasion d'un violent retour dans le rapport fusionnel à la mère. Suzanne se couche sur le corps de la morte pendant des heures, refusant de le quitter et désirant mourir à son tour :

Elle mourut peu après le retour d'Agosti. Suzanne se blottit contre elle et, pendant des heures, elle désira aussi mourir. Elle le désira ardemment et ni Agosti ni le souvenir si proche encore du plaisir qu'elle avait pris avec lui, ne l'empêcha de retourner une dernière fois à l'intempérance désordonnée et tragique de l'enfance. (*BAR*, p. 363)

Il importe que le texte précise que ce retour, que l'on pourrait qualifier de régression infantile, se produit pour la « dernière fois ». D'ailleurs, le narrateur annonce que le plaisir pris avec Agosti reviendra plus tard dans la vie de Suzanne :

Mais elle n'était plus pour le moment de ce côté du monde où l'amour se fait. Ça reviendrait bien sûr. Mais pour l'instant elle était d'un autre côté, du côté de la mère, qui paraissait ne plus comporter d'avenir immédiat et où Jean Agosti perdait tout son sens. (*BAR*, p. 364)

Ce qui laisse croire qu'un changement durable a quand même eu lieu et que Suzanne pourra sans doute survivre à sa mère dans le désir d'un homme. Elle quitte néanmoins Agosti pour partir à la ville avec Joseph. On ne sait si là-bas elle vivra avec son frère ou si elle tentera de mener sa vie toute seule. On peut également se demander si Suzanne aurait un jour, éventuellement, quitté sa mère, comme l'a fait Joseph, de son vivant. La mort de la mère est certes le plus grand bouleversement que connaît la

dynamique familiale, mais malgré la possibilité que la fuite de Joseph et les libertés prises par Suzanne aient précipité cette mort, il demeure que cette variation majeure dans la structure de départ n'est pas initiée par l'héroïne : Suzanne subit la mort de sa mère. Aucun personnage ne peut vraiment être tenu responsable de la libération que représente la mort de la mère.

De cette traversée que présente le récit, les deux enfants ont quand même retiré cette intelligence nouvelle : un savoir de la jouissance qui s'oppose à l'imbécillité de l'espoir maternel : « Ce fut pendant ces huit jours-là, entre la promenade au champ d'ananas et la mort de la mère que Suzanne désapprit enfin l'attente imbécile des autos des chasseurs, les rêves vides (*BAR*, p. 362) ». C'est parce qu'ils ne sont plus soumis à cet espoir, qui les confinait à la répétition du même, qu'ils se sentent plus intelligents, plus raisonnables : « Ainsi, depuis leur séjour à la ville, ils avaient pris leur parti de devenir raisonnables et ils paraissaient déterminés à vivre leur situation dans toute sa vérité et sans l'artifice coutumier d'un espoir imbécile (*BAR*, p. 298) ».

***L'Amant* : la coupure dans la jouissance**

Si la structure familiale diffère de celle du *Barrage* (deux frères plutôt qu'un), l'anecdote concernant l'histoire de la mère, de sa lutte vaine contre « l'océan » qui envahit sa terre et contre les fonctionnaires qui la lui ont vendue, paraît suivre la trame du *Barrage*. Cependant, *L'Amant* insiste sur ce que l'aventure des barrages a été pour les enfants, ce que cela a représenté pour eux d'assister, impuissants, au malheur de la mère, pendant les sept années de leur jeunesse qui ont été marquées par ces événements.

Ça a été long. Ça a duré sept ans. Ça a commencé nous avions dix ans. Et puis nous avons eu douze ans. Et puis treize ans. Et puis quatorze ans, quinze ans. Et puis seize ans, dix-sept ans. Ça a duré tout cet âge, sept ans. Et puis enfin l'espoir a été renoncé. Il a été abandonné. Abandonnées aussi les tentatives contre l'océan. À l'ombre de la vérandah nous regardons la montagne de Siam, très sombre dans le plein soleil, presque noire. La mère est enfin calme, murée. Nous sommes des enfants héroïques, désespérés (*A*, p. 70-71).

Leur enfance a été habitée par le récit que la mère ressasse à propos de sa jeunesse, de son mariage, de la mort de leur père, des longues années à économiser pour ensuite tout perdre d'un seul coup. Cette histoire de malheur et d'injustice occupe la fonction d'un récit fondateur déterminant le destin des enfants, il a la valeur d'un texte sacré que les enfants auraient reçu en héritage.

Je lui dis que dans mon enfance le malheur de ma mère a occupé le lieu du rêve. Que le rêve c'était ma mère et jamais les arbres de Noël, toujours elle seulement, qu'elle soit la mère écorchée vive de la misère ou qu'elle soit celle dans tous ses états qui parle dans le désert, qu'elle soit celle qui cherche la nourriture ou celle qui interminablement raconte ce qui est arrivé à elle, Marie Legrand de Roubaix, elle parle de son innocence, de ses économies, de son espoir. (A, p. 58-59)

Le culte de la mère tient lieu de religion et ses manifestations remplacent toutes traditions culturelles : « Non seulement aucune fête n'est célébrée dans notre famille, pas d'arbre de Noël, aucun mouchoir brodé, aucune fleur jamais. Mais aucun mort non plus, aucune sépulture, aucune mémoire. Elle seule (A, p. 72) ». Célébrer une fête consiste généralement en le rappel d'un événement. Si seule la mère est fêtée, c'est dire qu'on ne rappelle à la mémoire que son malheur, ou plutôt le récit qu'elle en fait : les enfants n'ont de rapport au passé qu'à travers le discours de la mère, ils n'ont pour toute mémoire que cette même histoire répétée sans fin.

En dehors de ce ressassement règne le silence, une absence de parole qui caractérise cette famille tout autant que la litanie maternelle : « [...] la famille de Sadec, l'horreur de la famille de Sadec, son silence génial (A, p. 45) ». Bien sûr il y a des cris, ceux de la mère surtout, mais pas de dialogue. Les membres de cette famille ne se parlent pas, au sens où ils ne communiquent pas : « Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer (A, p. 69) ». Par le refus des civilités, les enfants rejettent la société et ses usages, ils refusent de collaborer à leur existence, de participer à « la vie ».

Le mot conversation est banni. Je crois que c'est celui qui dit ici le mieux la honte et l'orgueil. Toute communauté, qu'elle soit familiale ou autre, nous est haïssable, dégradante. Nous sommes ensemble dans une honte de principe d'avoir à vivre la vie. C'est là que nous sommes au plus profond de notre histoire commune, celle d'être tous les trois des enfants de cette personne de bonne foi, notre mère, que la société a assassinée. Nous sommes du côté de cette société qui a réduit ma mère au désespoir. À cause de ce qu'on a fait à notre mère si aimable, si confiante, nous haïssons la vie, nous nous haïssons. (A, p. 69)

Ils ne se parlent pas davantage à l'extérieur de la famille. Chacun se confine dans sa solitude, coupé du reste du monde : « De tout cela nous ne disions rien à l'extérieur, nous avions d'abord appris à nous taire sur le principal de notre vie, la misère. Et puis sur tout le reste aussi (A, p. 75) ».

Comparé aux trois livres précédents, *L'Amant* s'attarde moins à décrire la dynamique familiale initiale qu'à dire ce qui est venu la modifier, qu'à raconter la sortie hors de cette période de l'enfance, la fin du règne de la mère et de son malheur que connaît le personnage de l'enfant. Contrairement à l'héroïne des *Impudents* et à celle d'*Un barrage contre le Pacifique*, et plus encore que celle de *La vie tranquille*, le personnage de la sœur dans *L'Amant* connaît un destin particulier. Elle seule réussit à échapper à la réclusion de cette famille et à la répétition stérile qui la rythme, grâce à une série de perturbations.

Les événements qui viennent perturber la situation familiale en profondeur sont, dans *L'Amant*, clairement soulignés, clairement distincts des autres éléments du récit. Le premier événement est la liaison avec l'amant chinois, une période qui aurait duré un an et demi, mais dont le point fort, le moment de basculement, est la traversée du Mékong, la rencontre avec l'étranger, « l'époque de l'image ». Comme les autres récits, le texte soulève la question à savoir si le geste de l'enfant de s'offrir à l'étranger n'est pas avant tout motivé par le désir de voir s'améliorer la situation financière de sa famille : « Il me demande pourquoi je suis venue. Je dis que je devais le faire, que c'en était comme d'une obligation. C'est la première fois que nous parlons. Je lui parle de l'existence de mes deux frères. Je dis que nous n'avons pas

d'argent (A, p. 51) ». L'enfant se donnant au Chinois semble répondre à une obligation familiale, à une nécessité formulée par la mère : « Reste cette petite-là qui grandit et qui, elle saura peut-être un jour comment on fait venir l'argent dans cette maison (A, p. 33) ». L'enfant remplit un devoir envers les siens, mais elle le fait de son plein gré, sans y être forcée par le grand frère ou la mère. Si cette dernière est responsable de quelque chose, c'est de son absence d'intervention : « La mère ne l'empêchera pas de le faire quand elle cherchera de l'argent. L'enfant dira : je lui ai demandé cinq cents piastres pour le retour en France. La mère dira que c'est bien, que c'est ce qu'il faut pour s'installer à Paris [...] (A, p. 33-34) ». De plus, il apparaît assez vite que la liaison avec le riche étranger représente, pour la jeune fille de *L'Amant*, bien davantage qu'une transaction financière. Cet homme lui plaît (« Il lui plaît, la chose ne dépendait que d'elle seule (A, p. 48) »), leur rapport implique un désir réciproque (« Je m'aperçois que je le désire (A, p. 50) ») et, surtout, de la jouissance : « D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle (A, p. 50) ». Alors que, dans les autres textes, on retrouve généralement un prétendant dont on exploite la fortune et un autre prétendant de qui on attend la jouissance, l'étranger de *L'Amant* procure à la jeune femme à la fois de quoi aider sa mère et la jouissance sexuelle lui permettant de s'en séparer. Fortune et désir en viennent à se confondre en lui : « Il me dit : tu es venue parce que j'ai de l'argent. Je dis que je le désire ainsi avec son argent, que lorsque je l'ai vu il était déjà dans son auto, dans cet argent, et que je ne peux donc pas savoir ce que j'aurais fait s'il en avait été autrement (A, p. 51) ». Dans *L'Amant*, même dans la nécessité il est question de jouissance.

Cette rencontre de l'étranger concerne la jeune fille, lui arrive à elle seule, et modifie de façon significative son parcours, sa destinée. Toute la famille profitera éventuellement de l'argent de l'amant chinois, mais jamais il n'est question, pour les

autres membres de la famille, d'un changement en profondeur dans leur façon d'être et d'agir les uns avec les autres⁴²⁷. Ils profitent de l'étranger, mais ne se laissent pas transformer par cette rencontre. Cet événement n'entre pas dans leur histoire, alors que pour la sœur, l'enfant, il marque le début de son histoire personnelle. Son histoire commence avec cette déviation du trajet immuable, de la maison de la mère à la pension, de la pension au lycée, avec ce déplacement hors d'un quotidien déterminé par la mère.

Elle a consenti à venir dès qu'il le lui a demandé la veille au soir. Elle est là où il faut qu'elle soit, déplacée là. Elle éprouve une légère peur. Il semblerait en effet que cela doive correspondre non seulement à ce qu'elle attend, mais à ce qui devrait arriver précisément dans son cas à elle. (A, p. 47)

L'enfant est la petite prostituée par qui le scandale arrive, celle qui crève « l'outre à songes » et qui, à défaut d'y faire entrer le monde, parvient à s'en échapper pour le rejoindre. Elle seule (et non le frère, comme dans *Un barrage contre le Pacifique*) peut jouer ce rôle, elle seule a des chances d'échapper à l'emprise de la famille et, par là, d'éviter le sort collectif, la stagnation dans un rapport à l'autre fixé dans l'enfance : « Le frère aîné restera un assassin. Le petit frère mourra de ce frère. Moi je suis partie, je me suis arrachée (A, p. 72) ». De la singularité du destin de la sœur, les autres personnages ont conscience, notamment la mère : « Elle me regarde, elle dit : peut-être que toi tu vas t'en tirer. De jour et de nuit, l'idée fixe. Ce n'est pas qu'il faut arriver à quelque chose, c'est qu'il faut sortir de là où l'on est (A, p. 32) ». Dans la garçonnière de l'amant, l'enfant connaît la déchéance, la chute : elle est sauvée, car elle est « enfin tombée dans un malheur que [sa] mère [lui] annonce depuis toujours quand elle hurle dans le désert de sa vie (A, p. 57) ». Le désir pour le riche étranger et le plaisir pris avec lui représentent une trahison. Certes, la sœur aide les siens en leur procurant de l'argent, mais, ce faisant, elle les quitte, les laisse derrière :

[...] le temps est sans doute arrivé où elle ne peut plus échapper à certaines obligations qu'elle a envers elle-même. Et que de cela la mère ne doit rien apprendre, ni les frères, elle le sait

⁴²⁷ Le grand frère sera envoyé au loin, mais pour lui, rien ne change pour autant. Le texte démontre qu'il recrée en France la vie qu'il a connue en Indochine, faite d'abus et de chantage, de vols et d'extorsion. Le rapport qu'il entretient avec sa mère et sa sœur demeurera le même jusqu'à la fin.

aussi ce jour-là. Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours. Désormais ils ne doivent plus savoir ce qu'il adviendra d'elle. Qu'on la leur prenne, qu'on la leur emporte, qu'on la leur blesse, qu'on la leur gâche, ils ne doivent plus le savoir. Ni la mère, ni les frères. Ce sera désormais leur sort. C'est déjà à en pleurer dans la limousine noire. (A, p. 46)

Un lien fondamental est en train de se briser, et c'est pourquoi cette traversée est si importante, cette traversée du fleuve. C'est là qu'elle prend sa décision, qu'elle fait un geste qu'elle ne pourra défaire, en entrant dans la voiture d'un étranger, étranger parce que Chinois, parce que riche, parce qu'inconciliable avec la famille de Sadec. Quand elle accepte l'offre du Chinois, elle crée un écart. Avant même qu'elle n'ait couché avec lui, c'est déjà fait : quelque chose est perdu. Ce n'est pas que la virginité de l'enfant qui est en jeu, c'est tout ce qui faisait sa vie jusque-là.

Je ne ferai plus jamais le voyage en car pour indigènes. Dorénavant, j'aurai une limousine pour aller au lycée et me ramener à la pension. Je dînerai dans les endroits les plus élégants de la ville. Et je serai toujours là à regretter tout ce que je fais, tout ce que je laisse, tout ce que je prends, le bon comme le mauvais, le car, le chauffeur du car avec qui je riaais, les vieilles chiqueuses de bétel des places arrières, les enfants sur les porte-bagages, la famille de Sadec, l'horreur de la famille de Sadec, son silence génial. (A, p. 44-45)

Il s'agit pour elle de s'arracher à sa famille, mais surtout à sa mère. Tôt après la première expérience de la jouissance, l'enfant songe à sa mère : « Je dis que ma mère va mourir, que cela ne peut plus durer. Que la mort très proche de ma mère doit être aussi en corrélation avec ce qui m'est arrivé aujourd'hui (A, p. 51) ». Même si cela est exprimé davantage sous forme de crainte que sous forme de souhait, la mort de la mère est là, associée à l'événement, comme si la jouissance prise avec l'étranger impliquait la mort de la mère, ou plutôt la mort du lien fusionnel à la mère. La liaison avec l'amant chinois transforme le rapport de l'enfant à sa mère en instaurant une distance entre elles, ce qui leur permet d'ailleurs de mieux se *voir* :

À cette époque là, de Cholen, de l'image, de l'amant, ma mère a un sursaut de folie. Elle ne sait rien de ce qui est arrivé à Cholen. Mais je vois qu'elle m'observe, qu'elle se doute de quelque chose. Elle connaît sa fille, cette enfant, il flotte autour de cette enfant, depuis quelque temps, un air d'étrangeté, une réserve, dirait-on, récente, qui retient l'attention, sa parole est plus lente encore que d'habitude, et elle si curieuse de tout elle est distraite, son regard a changé, elle est devenue spectatrice de sa mère, du malheur de sa mère, on dirait qu'elle assiste à l'événement. (A, p. 72-73)

La fille n'est plus prise dans le malheur de sa mère, elle ne participe plus du malheur de sa mère, elle s'en fait la spectatrice. Elle regarde de l'extérieur et raconte ce qu'elle voit. Elle parle à l'amant de sa mère, de ses frères, de leur histoire : « Je lui parle des barrages (A, p. 51) ». Or, dans sa narration, l'enfant ne fait pas que répéter les propos de la mère, que relater le texte sacré appris par cœur, mais raconte l'histoire de son point de vue. Elle rompt le silence qui est la règle dans sa famille et entame son propre récit. La distance prise par rapport à la mère et surtout par rapport au récit de la mère occasionne une entrée dans le discours; et dans l'affect : l'enfant pleure avec son amant alors que « Dans la famille [elle] ne pleure pas (A, p. 58) ». L'enfant entre dans une tristesse qui lui est propre, dans une souffrance qui fait partie intégrante de son histoire personnelle :

[...] que je suis dans une tristesse que j'attendais et qui ne vient que de moi. Que toujours j'ai été triste. Que je vois cette tristesse aussi sur les photos où je suis toute petite. Qu'aujourd'hui cette tristesse, tout en la reconnaissant comme étant celle que j'ai toujours eue, je pourrais presque lui donner mon nom tellement elle me ressemble. (A, p. 57)

Dans les bras de l'étranger l'enfant jouit, et pleure, et parle, elle met en récit son histoire, et alors pour elle, c'est le début de la fin du règne de l'enfance, du règne de la mère et de son malheur.

La liaison avec l'amant n'est qu'un premier écart, une mise à distance qui annonce une rupture définitive : « Ce jour-là dans cette chambre les larmes consolent du passé et de l'avenir aussi. Je lui dis que de ma mère une fois je me séparerai, que même pour ma mère une fois je n'aurai plus d'amour (A, p. 58) », mais elle ne s'effectue que lors du second grand événement perturbateur. En effet, pendant la liaison avec l'amant chinois, l'enfant est encore hantée par la mère dont l'image traverse, comme un spectre, le lieu de la jouissance, lors du premier rapport sexuel : « L'image de la femme aux bas reprisés a traversé la chambre (A, p. 50) ». Ce n'est que lors de la seconde guerre mondiale, avec la mort du petit frère, que ces fantômes disparaissent.

Le petit frère est mort en trois jours d'une broncho-pneumonie, le cœur n'a pas tenu. C'est à ce moment-là que j'ai quitté ma mère. C'était pendant l'occupation japonaise. Tout s'est terminé ce jour-là. Je ne lui ai plus jamais posé de questions sur notre enfance, sur elle. Elle est morte pour moi de la mort de mon petit frère. De même que mon frère aîné. Je n'ai pas surmonté l'horreur qu'ils m'ont inspirée tout à coup. Ils ne m'importent plus. Je ne sais plus rien d'eux après ce jour. [...] Ils sont morts maintenant, la mère et les deux frères. Pour les souvenirs aussi c'est trop tard. Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés. Je n'ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux. Je ne me souviens plus de la voix, sauf parfois de celle de la douceur avant la fatigue du soir. Le rire, je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante. (A, p. 37-38)

Elle ne les voit plus. Même pas « dans [sa] tête », même pour les souvenirs « c'est trop tard ». Il n'y a plus de souvenirs, mais il y a de l'écrit. Une première distance a permis à l'enfant de se faire spectatrice du malheur de la mère, cette seconde distance permet d'en faire une « écriture courante », d'écrire des livres sur la mère. La mort du petit frère change le statut de la mère de façon à ce qu'elle puisse devenir un personnage de littérature pour sa fille, et le même phénomène se produit avec le souvenir des frères.

Je parle souvent de mes frères comme d'un ensemble, comme elle le faisait elle, notre mère. Je dis : mes frères, elle aussi au-dehors de la famille elle disait : mes fils. [...] Je dis : mes frères, parce que c'était ainsi que je disais moi aussi. C'est après que j'ai dit autrement, quand le petit frère a grandi et qu'il est devenu martyr. (A, p. 71-72)

En mourant, Paulo devient le martyr, l'éternel enfant sacrifié. Le plus jeune des fils devient le *petit frère* adoré des livres de Duras, et le plus vieux des garçons devient le *frère aîné*, le monstre, l'ennemi à abattre; au moment de la rupture définitive donc, les rôles sont distribués. Désormais, si la voix narrative fait retour sur son enfance, c'est pour mieux la quitter, si elle raconte l'histoire des siens, c'est pour rompre avec eux. Elle dit qu'elle ne les aime plus, et alors seulement elle peut en faire des personnages, la famille abandonnée devient livre. Elle est dans une solitude assumée, celle de l'écriture.

Je crois que ma vie a commencé à se montrer à moi. Je crois que je sais déjà me le dire, j'ai vaguement envie de mourir. Ce mot, je ne le sépare plus de ma vie. Je crois que j'ai vaguement envie d'être seule, de même je m'aperçois que je ne suis plus seule depuis que j'ai quitté l'enfance, la famille du Chasseur. Je vais écrire des livres. (A, p. 126)

L'amant de la Chine du Nord : le retour de l'inédit

Ce qui nous frappe, lorsque nous lisons en parallèle *L'Amant* et *L'amant de la Chine du Nord*, c'est que le problème majeur de cette famille française vivant en Indochine paraît se déplacer. Certes, il est encore question dans *L'amant de la Chine du Nord* de ruine financière, d'une injustice subie dans le passé par la mère et de l'isolement qui a suivi. Mais rien de tout cela ne paraît aussi important que le danger qui règne au sein même de cette famille, dans le rapport fusionnel de ses membres; un rapport fusionnel qui atteint un sommet, avec la consommation de la relation incestueuse entre la jeune sœur et le petit frère. Cet inceste semble alimenter la haine du frère aîné envers le petit frère, sa pulsion meurtrière :

Il est venu dans mon lit. Les frères et les sœurs, on est des inconnus entre nous. On était très petits encore, sept huit ans peut-être, il est venu et puis il est revenu toutes les nuits. Une fois mon frère aîné l'a vu. Il l'a battu. C'est là que ça a commencé, la peur qu'il le tue. (ACDN, p. 1592)

Plus que le besoin d'argent, plus que le besoin de quitter un lieu pour un autre, plus que le besoin de quitter la mère pour connaître la jouissance, le besoin de séparer Pierre du reste de la famille se fait sentir de façon criante. L'on craint que le grand frère ne tue le petit frère, puis sa propre mère; et il y a la jeune sœur qui, elle, désire tuer son grand frère. À l'image du désir incestueux, qui, dans ce livre, ne demeure pas de l'ordre de l'imaginaire (puisque le fantasme s'assouvit dans un acte concret), le désir de tuer semble sur le point de se satisfaire dans le réel. La satisfaction sexuelle et le vœu de mort sont donc intensément présents à l'intérieur de la famille, avant même qu'il y ait contact avec l'extérieur, avec d'éventuels ennemis ou amants étrangers.

On comprend, au fil des dialogues, que Pierre bat Paulo depuis longtemps, qu'il vole depuis des années le peu d'argent qu'il reste à sa famille pour fumer l'opium, que la peur de la violence du grand frère dure depuis des années, mais qu'elle atteint son comble au moment ciblé par le récit, alors que le danger d'un passage à l'acte paraît imminent. Les personnages redoutent non seulement que Paulo

ne se fasse tuer, mais aussi que la mère soit envoyée en prison en raison des dettes contractées par Pierre dans les fumeries d'opium. Il était déjà question dans les autres romans des problèmes d'argent de la mère. Ce qu'il y a de particulier avec *L'amant de la Chine du Nord*, c'est que le texte insiste beaucoup moins sur ces dix ans d'économies perdues lors de l'achat de la concession et de la construction des barrages que sur l'argent volé à sa mère par le frère aîné. Certes, on fait encore allusion à l'histoire des barrages, mais cela représente à peine quelques pages dans un scénario qui en compte près de cent cinquante (dans l'édition Quarto). La famille retourne à l'occasion à Prey Nop, le lieu de la concession, mais n'y reste même pas dormir :

On y va encore une ou deux fois par an, aux vacances, tous les quatre. Thanh, ma mère, Paulo et Moi. On roule toute la nuit. On arrive au matin. On croit qu'on va pouvoir rester, on ne peut pas, on repart le soir même. Maintenant elle est calme ma mère. C'est fini. (ACDN, p. 1623)

La concession et les barrages, c'est du passé, « c'est fini ». Les fonctionnaires, les ennemis à abattre dans *Un barrage contre le Pacifique*, ne viennent plus réclamer de l'argent, alors que les créanciers des fumeries, eux, sont bien là. Ce sont ces dettes actuelles, récentes, qui risquent d'empêcher la famille de quitter le pays. En cela, l'intrigue du dernier des cinq livres renoue avec celle du premier, *Les impudents*, où la famille fuit à la campagne des créanciers à la recherche du fils aîné. De même, si la ruine de la famille, lors de l'achat de la concession, est désignée, dans un premier temps, comme cause de son isolement social (« On n'a plus vu de Blancs pendant des années. Les Blancs, ils avaient honte de nous. Elle n'a plus eu que quelques amis, ma mère. D'un seul coup, ça a été le désert (ACDN, p. 1622) »), il est suggéré plus loin que le comportement de Pierre est responsable du fait qu'ils vivent toujours dans l'opprobre : « Ta mère ne va pas au cercle parce qu'elle a honte à cause de ton frère aîné (ACDN, p. 1629) ». Si cette famille apparaît comme étant maudite, condamnée, ce n'est pas tant par un passé qui ne les quitterait plus, mais par ce trop d'amour et ce trop de haine qui les font désirer s'unir sexuellement et s'assassiner. Le mal est parmi eux, incarné par Pierre (« Le frère aîné les regarde. Il ricane, se moque. La

malédiction revient (ACDN, p. 1663) », par cet « assassin » qui pourrait les tuer « sans savoir qu'il tue (ACDN, p. 1571) », par cet éternel enfant, irrémédiablement « perdu », ce fils « déjà mort (ACDN, p. 1686) » d'être resté l'enfant de sa mère.

Pour le personnage de la jeune fille, l'enjeu n'est pas le même dans ce dernier texte : elle ne travaille pas tant à se détacher personnellement de la mère qu'à sauver son petit frère. Ces considérations nous portent à questionner la valeur d'événement perturbateur que constitue la traversée du Mékong et l'impact sur l'enfant de la jouissance prise avec l'étranger. Dans *L'amant de la Chine du Nord*, l'enfant ne découvre pas le plaisir avec l'étranger : elle a déjà partagé, avec son frère Paulo, une intimité sexuelle depuis l'âge de sept ou huit ans. Avec Lê, la jeune fille perd sa virginité, toutefois le récit de cet événement est envahi par le rappel de l'amour pour le petit frère, et ce, bien davantage que dans *L'Amant*. Dans la garçonne, juste avant de s'unir à Lê, l'enfant se confie : « [...] mon jeune frère... on avait très peur de notre frère aîné. Alors on dormait ensemble quand on était petits... Ça a commencé comme ça... (ACDN, p. 1604) ». Toujours dans la garçonne, après s'être donnée au Chinois, l'enfant songe à nouveau à son premier amoureux : « Elle est dans une détresse insurmontable, elle dit qu'elle veut voir son petit frère ce soir même parce qu'il ne sait rien de ce qu'elle devient, qu'il est seul (ACDN, p. 1612) ». Lorsqu'elle rentre à la pension, l'enfant raconte à son amie Hélène ce qui lui est arrivé, et dit que le corps de Lê est beau « [c]omme celui de Paulo dans quelques années (ACDN, p. 1617) ». Elle explique également à cette amie que sa peur du Chinois concerne son amour pour Paulo : elle a peur « [c]omme ça... un peu... mais de l'aimer peut-être. J'ai peur... Je veux aimer que Paulo jusqu'à ma mort (ACDN, p. 1594) ». Du début de leur histoire jusqu'à sa fin, jusqu'à l'instant de l'adieu, l'amour pour le petit frère fait de l'ombre à la liaison avec l'étranger, lui est préféré :

Sur les ponts de première classe, c'est ce vers quoi il doit regarder. Mais elle n'est pas là, elle est plus loin sur ce même pont, elle est vers Paulo qui est déjà heureux, déjà en allé vers le voyage. Libre mon petit frère adoré, mon trésor, sorti de l'épouvante pour la première fois de sa vie.

Le vacarme immobile des machines grandit, devient assourdissant.
 Elle ne le regarde toujours pas. Rien.
 Quand elle ouvre les yeux pour le voir encore, il n'est plus là. Il n'est nulle part. Il est parti.
 Elle ferme les yeux.
 Elle ne l'aura pas vu passer. (ACDN, p. 1706)

Pourtant, le texte précise, à plusieurs endroits, qu'il s'agit d'une histoire d'amour, que l'enfant et le Chinois s'aiment passionnément. Or voilà, l'enfant multiplie les passions : passion pour Lê, passion pour Paulo, passion pour son amie Hélène (« [...] cette passion qu'elles ont l'une pour l'autre [...] (ACDN, p. 1595) »), passion pour Thanh, un orphelin élevé au sein de leur famille et qui est comme un frère adoptif (il est dit d'ailleurs que Thanh, Paulo et la petite sœur se ressemblent physiquement (ACDN, p. 1640)). Face à cette passion généralisée, la liaison avec le Chinois ne semble pas constituer un changement significatif ou, en tout cas, pas aussi significatif que dans le livre précédent : la rencontre avec l'étranger ne génère pas autant d'inédit que dans *L'Amant*.

Il y a multiplication des amours dans *L'amant de la Chine du Nord*, multiplication des désirs, mais aussi multiplication des rencontres décisives. La traversée du Mékong, qui, dans *L'Amant*, est clairement désignée comme un moment de passage, ne semble pas un événement marquant dans *L'amant de la Chine du Nord*, ou alors pas plus marquant que le trajet en voiture dans Saïgon qui lui succède (qui n'est pas décrit dans *L'Amant*) et au cours duquel Lê caresse le visage et le corps de l'enfant. Quelques pages plus loin, sur le chemin du lycée, l'enfant reconnaît la voiture du Chinois et embrasse la vitre : « Pour elle, l'enfant, ce " rendez-vous de rencontre ", dans cet endroit de la ville, était toujours resté comme étant celui du commencement de leur histoire, celui par lequel ils étaient devenus les amants des livres qu'elle avait écrits (ACDN, p. 1596) ». Lors de la rencontre suivante, elle entre dans la voiture et demande à aller chez lui : cette *première fois* dans la garçonnère constitue également, en quelque sorte, le commencement de leur liaison. Ainsi, le texte ne met pas en scène « un » instant de basculement, un moment clé, une

traversée d'un lieu à un autre, du lieu de la mère au lieu de la jouissance; et l'enfant en paraît moins « déplacée » que dans *L'Amant*, moins soudainement arrachée à sa famille, moins emportée dans une différence radicale.

L'étranger de *L'amant de la Chine du Nord* ne constitue pas une différence radicale par rapport à la famille de l'enfant. On n'y retrouve pas d'opposition marquée entre l'étranger et les frères, entre l'étranger et la famille, comme c'est le cas dans *L'Amant*. D'abord, l'enfant compare la famille du Chinois à la sienne et conclut qu'elles possèdent des caractéristiques semblables : « Ma famille aussi est désespérée par l'argent. C'est pareil pour ton père et ma mère (ACDN, p. 1617) ». Puis, le texte fait un rapprochement entre Lê et Pierre en soulignant que tous deux ne font rien, que ce sont deux oisifs (ce qui rappelle encore là *Les impudents*, où l'amant, Durieux, ressemble au grand frère par son refus d'occuper un emploi). De plus, la douceur des scènes réunissant le Chinois et la famille surprend quiconque a lu *L'Amant*. Lê échange des sourires et des civilités avec la mère, avec Paulo, avec Thanh. Pierre dégage de l'animosité, mais son mépris envers l'étranger n'est pas imité par les autres. De son côté, Lê ne se laisse pas intimider et réplique au frère aîné, ce qui fera dire à ce dernier : « Il est pas mal le type, il se défend (ACDN, p. 1660) ». Lê gagne le respect des autres membres de la famille et finit, somme toute, par s'entendre avec eux. C'est pourquoi, bien que ce récit compte deux étrangers, Lê et Thanh, il nous apparaît que le livre ne met pas en place une étrangeté, une différence significative, mais plutôt un système de correspondances, une série de substitutions réitérant le même, multipliant la figure du frère aimé : l'enfant perd sa virginité avec Lê et devient « [s]a sœur de sang (ACDN, p. 1610) ».

Cela expliquerait en partie le fait que les événements présentés dans ce récit ne provoquent que peu de changements par rapport à la situation initiale, du moins en ce qui concerne les relations que l'enfant entretient avec les membres de sa famille.

La liaison avec Lê n'éloigne pas l'enfant des siens, ne la sort pas du rapport fusionnel, et paraît même encourager l'inceste. Pendant les derniers jours avec Lê dans la garçonnière, l'enfant appelle dans son sommeil le « petit frère abandonné » et dit au Chinois : « Je veux partir, retrouver mon petit frère (*ACDN*, p. 1647) », ce qu'elle fera. Le frère et la sœur auront alors leur première union complète. Dans cette jouissance incestueuse, celle connue avec l'étranger est absorbée : « Ç'avait été cet après-midi-là, dans ce désarroi soudain du bonheur, dans ce sourire moqueur et doux de son frère que l'enfant avait découvert qu'elle avait vécu un seul amour entre le Chinois de Sadec et le petit frère d'éternité (*ACDN*, p. 1694) ».

L'argent du Chinois, sans doute plus que la jouissance qu'il procure provoque des changements significatifs. L'argent projette cette famille à l'extérieur de ses murs, il la lâche au-dehors :

Le Chinois voit le regard de l'enfant sur eux, ceux de cette famille, regard d'amour et de joie sur eux enfin au-dehors, au-dehors de la maison de Sadec, du poste, enfin lâchés dans les rues, exposés à tous les regards, en train de se régaler avec les letchis au sirop. (*ACDN*, p. 1660)

L'argent du père de Lê permet d'envoyer la petite sœur étudier en France, ce qui la séparera de son frère Paulo. Il permet aussi de renvoyer en France le frère aîné, de l'éloigner de Paulo. Le départ du frère aîné vers la France, sans doute le véritable drame de ce récit, constitue l'événement majeur du livre. C'est un arrachement vécu par tous, et qui les laisse désœuvrés. Les tensions s'amenuisent, la peur s'estompe, mais les personnages n'en sont pas moins désespérés. La mère répond à sa fille qui dit ne plus rien attendre : « Oui... c'est le mot... On n'attend plus rien (*ACDN*, p. 1694) ». Grâce à l'argent du Chinois, les enfants sont séparés : le pire a peut-être été évité. Mais cette distance géographique posée entre eux modifie-t-elle vraiment leurs rapports fusionnels, ce qu'ils sont les uns pour les autres? Lê prévient l'enfant qu'il faudra toujours se méfier de Pierre, que les choses ne seront pas différentes en France. Ce n'est que partie remise :

Le pire ça sera en France quand il sera sans l'opium. Alors il prendra de la cocaïne et alors il sera très dangereux. Il faut vraiment que ta mère enlève Paulo de devant lui et très vite... Toi aussi, il peut te prostituer et il le ferait sans hésiter pour acheter la drogue. Toi, il a encore peur de toi... mais pas pour longtemps. Pour moi c'est comme si vous viviez avec un assassin. (ACDN, p. 1671)

La famille doit le départ de Pierre à l'argent du père du Chinois que la petite sœur a fait entrer dans la famille. En cela, l'héroïne est responsable du changement, elle occupe la fonction d'agent perturbateur. Toutefois, elle partage cette responsabilité avec la mère. C'est du moins ce qui est posé par le texte, lorsque l'enfant récupère l'argent laissé par son amant : « Elle pleure. Toujours assise. Elle est seule avec l'argent, elle est émue par elle-même devant l'argent qu'elle a réussi à prendre au-dehors. Avec la mère elles ont fait ça : elles ont pris l'argent (ACDN, p. 1673) ». La fille est émue par elle-même, mais d'un acte qui ne lui est pas propre, qu'elle n'aurait pas accompli seule, mais avec la mère. En outre, le texte insiste sur le fait que la mère et le grand frère savaient que la petite était l'amante d'un Chinois.

- Je pensais que vous le saviez, je suis devenu son amant.
- Silence. La mère est étonnée mais modérément.
- Depuis quand...
- Deux mois. Vous le saviez, non ?
- Elle regarde son fils. Elle dit :
- Oui et non... voyez... au point où j'en suis...
- Le frère aîné :
- Tout le monde le sait. (ACDN, p. 1642)

C'est Pierre qui a écrit au père de Lê pour tenter d'obtenir de l'argent en échange. Ce qui fait dire à Lê : « La seule chose qui leur restait à vendre c'était toi. Et on ne peut pas t'acheter. Ton frère aîné avait écrit à mon père. Ta mère cherchait à me rencontrer. Mon père m'a demandé de la voir. Je l'ai vue (ACDN, p. 1655) ». (On pense encore aux *Impudents*, où le fils aîné convainc sa mère de marier sa sœur à un homme de condition inférieure, afin que celui-ci rembourse ses dettes.)

Dans ce texte, il est évident que la mère savait. D'ailleurs, tout se sait dans ce dernier livre, même le plus grand secret de *L'Amant*, puisque l'enfant confie à sa

mère que ce n'est pas seulement pour l'argent qu'elle voit le Chinois, mais parce qu'elle s'est attachée à lui (ACDN, p. 1692). La mère sait aussi pour l'inceste entre l'enfant et Paulo, c'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle garde sa fille dans son lit quand celle-ci dort à la maison. Notons que ce n'est pas dans les didascalies, dans cette narration adressée à un éventuel réalisateur et qui n'est pas destinée à être entendue, que ces secrets de famille sont dévoilés; ce n'est pas non plus par le biais d'un monologue intérieur ou d'une lettre, à l'insu des autres personnages, que ces sujets sont abordés, mais bien dans les répliques échangées par ces personnages. Au cours de leurs dialogues, les personnages apparaissent pleinement conscients de leurs sentiments, des motivations de leurs agissements. La mère, surtout, étonne par sa capacité d'introspection, quand elle répond aux questions de sa fille :

— C'est là que j'ai commencé à comprendre qu'il fallait que je me méfie de moi-même. Que Paulo était en danger de mort, à cause de moi. Et c'est seulement hier que j'ai écrit à Saigon pour le faire rapatrier. Pierre... c'est comme si il était encore plus mortel qu'un autre pour moi...

Silence. La mère se tourne vers sa fille — cette fois en pleurant.

— Si tu n'avais pas été là, Paulo serait mort depuis longtemps. Et je le savais. C'est ça le plus terrible : je le savais.

Long silence. Une rage prend l'enfant. Elle crie :

— Tu ne le sais pas, j'aime Paulo plus que tout au monde. Plus que toi. Que tout. Paulo, il vit dans la peur de toi et de Pierre depuis longtemps. C'est comme mon fiancé, Paulo, mon enfant, c'est le plus grand trésor pour moi...

— Je le sais. (ACDN, p. 1574)

En apparence, tout est su, tout est compris, de soi et de l'autre, et tout ce qui est su est dit, confié, dévoilé, explicité; comme si ces dialogues ne mettaient en jeu aucune résistance, aucun refoulement, aucun oubli, comme s'il s'agissait d'une prise de parole qui ne soit soumise à aucun mécanisme de défense⁴²⁸.

Les personnages discutent à cœur ouvert. Ils se disent *tout*. Aussi, dans ce dernier texte, la famille ne semble plus vraiment prisonnière de son silence, elle

⁴²⁸ Les personnages ont l'air de ne rien ignorer d'eux-mêmes et des autres, et de pouvoir tout dire de ce savoir qu'ils possèdent. C'est en ce sens que nous parlons d'hyperconscience ou d'une absence de refoulement. Bien entendu, il en va autrement pour le sujet de l'écriture qui, lui, manifeste un fantasme de maîtrise, un désir inconscient de parfaite connaissance et de contrôle total sur le souvenir.

n'apparaît plus comme cette « famille de pierre » de *L'Amant*, mais comme une famille où tout circule et s'échange, se substitue, une famille faite d'aveux et de déclarations d'amour, tel un même corps fusionnel secoué de larmes et de plaisirs sensuels, qui n'en finit pas de se vider, de se satisfaire, de jouir de lui-même. De plus, lorsque l'enfant s'approprie l'histoire de la mère, elle ne rompt pas le silence, elle ne transgresse aucun interdit, puisque son discours est de l'ordre du ressassement :

Elle raconte l'histoire de sa vie. Le Chinois écoute de loin, distrait. Il est déjà ailleurs, il est entré dans la douleur d'aimer cette enfant. Il ne sait pas bien ce qu'elle raconte. Elle est tout entière dans cette histoire qu'elle raconte. Elle lui dit qu'elle raconte souvent cette histoire, et que ça lui est égal qu'on ne l'écoute pas. Elle dit : Même lui, qu'il n'écoute pas, ça fait rien. (ACDN, p. 1622)

Que l'enfant fasse de l'étranger son confident, cela ne représente pas, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, une entrée dans la parole, un acte, une coupure, mais l'occasion d'une redite, d'une répétition du même. Tout comme il y a multiplication des événements marquants, des rencontres, des désirs, il y a, dans ce livre, multiplication des révélations, des aveux, des confessions. Ce n'est pas que le texte n'instaure pas de moment de rupture, de « désormais ce ne sera plus comme avant », mais qu'il en instaure tant que cela n'a plus le même impact. En s'accumulant, ces événements perdent leur capacité à donner lieu à un présent : c'est toujours de l'inédit⁴²⁹, donc ça perd de son effet d'inédit. C'est une première fois... encore.

Le biographique prétexte au fantasme

En apparence, et en apparence seulement, la reprise du souvenir chez Duras s'accompagne d'une révélation graduelle de faits biographiques, d'une vérité factuelle donc, retenue d'un tome à l'autre en raison de son caractère scandaleux. Ce que nous constatons à l'analyse des textes, c'est que cette reprise n'intervient pas tant pour corriger les faits que comme rejeu du fantasme, impliquant un déplacement du

⁴²⁹ Ce qui fait penser à l'attitude de Marguerite Duras à la fin de sa vie, lorsqu'en entretien elle prétend à répétition révéler à nouveau la vérité, par exemple par ces formules récurrentes : « Jamais je n'avais parlé de... », « Jamais je n'avais raconté... », ou « C'est ce que j'ai dit de plus vrai... ». La vérité paraît se déplacer constamment pour suivre cette révélation en série.

désir, de sa satisfaction. C'est sur ce point que l'œuvre de Duras se distingue résolument de l'œuvre de Perec et surtout de celle de Kiš. Certes, comme chez ces deux auteurs, l'écriture du souvenir se nourrit d'une tension, de tendances opposées; à la différence que, chez Duras, les deux forces s'affrontant le plus vigoureusement dans l'œuvre ne sont pas le désir de rétablir les faits et le désir de les dépasser. Les exigences d'un fantasme résistant aux faits ne vient pas se heurter brutalement aux exigences d'un fantasme de représentation de la réalité factuelle : car chez Duras, les fantasmes dominants peuvent tous deux éloigner le souvenir des faits. Certes, Marguerite Duras tient à dénoncer les injustices subies par sa mère et d'autres colons, ainsi que les conditions de vie de la population indigène, en Indochine, au début du siècle. Mais cette dénonciation de faits historiques, en tant que moteur de la reprise du souvenir, nous semble avoir une importance secondaire par rapport au mouvement d'alternance que notre présentation des textes souligne. Ce qui intervient dans ces textes de Duras, de façon plus systématique et, selon nous, plus significative que la dénonciation des faits, ce sont deux jouissances qui concernent le sujet dans son rapport à l'autre. Il y a la jouissance de s'abolir en tant que sujet dans une fusion mortifère à l'être aimé, d'adhérer au désir de l'autre⁴³⁰, et il y a aussi la jouissance de se faire sujet de son désir, la jouissance narcissique d'un sujet qui se rêve désaliéné. Nous observons une alternance presque systématique d'un tome à l'autre, entre la satisfaction d'un désir de disparaître dans l'autre et dans son histoire, et la satisfaction d'un désir de maîtriser ce rapport à l'autre.

La jouissance de la perte de soi dans l'autre s'expose sans voile dans *Les impudents* et dans *L'amant de la Chine du Nord*. Les personnages de sœur que

⁴³⁰ Abraham et Torok caractérise le refoulement propre à l'incorporation mélancolique, en soulignant le fait que le désir refoulé n'est pas propre au sujet mais à l'autre, à l'être aimé. C'est le désir d'un autre qui a déjà joué, pour le sujet, le rôle d'idéal du *moi* : par exemple, un parent auquel le sujet s'identifie. Voir « Introjecter — Incorporer : deuil ou mélancolie », p. 118-119. Avec la reprise incessante du souvenir d'enfance, il s'agit peut-être, pour Duras, de faire jouir la mère.

présentent ces deux textes échouent à introduire un changement significatif dans leurs relations avec les membres de leur famille. Elles y subissent, impuissantes, des événements pénibles, notamment l'abandon maternel⁴³¹. Ce ne sont pas elles qui instaurent une distance, mais leur mère qui les repousse, qui les pousse en quelque sorte dans les bras d'étrangers à qui elles se vendent pour le bien des leurs. À travers la haine, elles demeurent dans un rapport passionnel au grand frère et ne s'éprennent d'un homme que dans la mesure où celui-ci est un double fraternel⁴³². Elles jouissent à se voir déterminées par cet amour incestueux et à demeurer éternellement l'enfant de la mère. Jamais ces deux personnages ne renoncent à leur assujettissement, et si elles souffrent, c'est de l'abandon, de la mise à distance qui leur est imposée, de l'impossible fusion complète entre les êtres. C'est parce qu'elles en jouissent qu'elles demeurent inconsolables, qu'elles maintiennent inaccompli le deuil de ceux qui ne les ont pas préférées. Tout au long du récit, l'enfant de *L'amant de la Chine du Nord* se répand en sanglots sur le malheur de la mère et, avec elle, pleure la voix identifiée à l'écrivaine qui apparaît dans les notes de bas de page : « Toute sa vie, même vieille, elle avait pleuré sur la terrible injustice dont leur mère avait été victime (ACDN, p. 1623) ». L'insistance sur le caractère immuable de cette souffrance laisse à penser que, derrière le ton affirmatif, se cache peut-être la peur d'un sujet survivant de cesser de souffrir, d'oublier; cette peur d'oublier qui habite les voyageurs qui quittent l'Indochine à la fin de *L'amant de la Chine du Nord* : « On a peur. Toujours à ce moment-là on a peur. De tout. De ne plus revoir jamais cette terre ingrate. Et ce ciel

⁴³¹ Rappelons que ce n'est pas par désir que Maud Grant quitte sa famille pour épouser Durieux, mais parce que sa mère refuse de la garder auprès d'elle : « Le rouge lui montait aux joues à l'idée de revenir, de le forcer à la reprendre. Comment oserait-elle paraître à ses yeux ? Mais elle ne pouvait rester. Sa mère avait déjà choisi de la quitter [...] (IMP, p. 224) ».

⁴³² Dans *Les impudents*, la jeune fille se plaint d'un abandon de la part de sa mère, mais également de la part de son grand frère. Elle soulève la possibilité que son frère et sa mère l'aient sciemment poussée dans les bras de l'étranger, afin qu'elle tombe enceinte et qu'ils aient ainsi un prétexte à l'éloigner. Elle déplore le fait qu'après sa fugue, les siens ont mis deux semaines à venir la réclamer chez Durieux : « [Jacques] l'avait chassée et il lui était arrivé malheur. Peut-être l'avait-il souhaité à son tour tout comme la mère qui, pendant quinze jours, n'avait pas donné signe de vie et s'était ingéniée avec lui, à la laisser seule. (IMP, p. 225) ».

de mousson, de l'oublier (ACDN, p. 1705) ». Le ton surchargé d'affects de ce récit, où les personnages n'en finissent plus de pleurer (« L'enfant de lui, de l'homme de la Chine qui se tait et qui pleure et qui le fait dans un amour effrayant qui lui arrache des larmes (ACDN, p. 1608) »), participe peut-être de cette volonté de garder la douleur vive : la survivance de cette souffrance chez l'adulte permet de conserver intact un rapport à l'autre qui a constitué l'enfant. Malgré les larmes et les plaintes, ce qui émane de ces deux textes est une intense satisfaction.

Contrairement à « l'auteur » des notes de *L'amant de la Chine du Nord*, la voix narrative de *L'Amant* ne prétend pas pleurer encore sur le sort de sa mère : « Ils ne m'importent plus. Je ne sais plus rien d'eux après ce jour. [...] Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés (A, p. 37-38) ». Son ton est désaffecté, sans passion, sans haine. La rupture est affirmée, à un point tel que l'on peut proposer que le texte met en scène un autre fantasme, celui de pouvoir se couper complètement de l'être aimé, d'effacer toute trace de l'empreinte de l'autre en soi. Dans la représentation qu'elle se donne, la voix paraît échapper à toute détermination provenant de sa famille. Elle se désire (« je me veux comme ça (A, p. 19) ») libre, autonome, savante de ce que la mère ignore : de la jouissance, elle savait avant « *l'experiment* (A, p. 16) ». La petite prostituée que construit la voix narrative n'est pas une victime, vendue par sa mère et son grand frère, mais une séductrice entreprenante qui s'enchaîne le riche étranger et se procure de la jouissance. Tout comme elle, l'héroïne de *La vie tranquille* n'est pas un pantin du sort. Elle n'apparaît pas soumise à la fatalité, mais agissante, provoquant les événements. Lors de l'isolement qu'elle a choisi, Françoise prend du recul face aux événements, et surtout, par rapport aux membres de sa famille. Elle est sans doute, de tous les personnages centraux de ce cycle, celui qui se laisse le moins entraîner dans la passion. D'ailleurs, elle ne connaît pas de haine : lorsqu'elle laisse mourir le frère de la mère, elle le fait froidement. Ce dernier meurt dans l'indifférence générale, puis

son absence est sans poids, sans revenance. Certes, la jeune femme de *La vie tranquille* aime son frère, mais elle encourage son départ avec une autre femme et désire fonder une autre famille avec un étranger. Elle survit à la mort de son petit frère et jouit de se sentir vivante. Le travail de deuil s'accompagne d'un détachement de l'image de soi, d'une image associée au désir de l'autre, à ce qui est attendu par l'autre. Cette scène de non-reconnaissance dans le miroir ouvre la possibilité de faire table rase des identifications, dans une liberté (quasi⁴³³) totale d'autodétermination, ce qui, dans sa réalisation, tiendrait aussi du fantasme.

Dans cette alternance d'un livre à l'autre, *Un barrage contre le Pacifique* détient un statut particulier, puisqu'il présente les deux versions du fantasme par le biais de ses deux personnages centraux. Pour Suzanne, aucun homme ne supprime son frère qui demeure, pour elle, l'amant de *Ramona*. Lorsqu'elle se retrouve seule et libre dans les rues de la ville, elle se dégoûte et souhaite cacher sa honte. La jeune fille reste auprès de sa mère jusqu'à la fin et désire mourir avec elle, son corps étendu sur le sien, dans une indifférenciation qui évoque la mort de l'amant dans *Hiroshima mon amour*⁴³⁴. Joseph, qui abandonne sa mère et sa sœur pour vivre à la ville, connaît une tout autre satisfaction. Il quitte le lieu de l'enfance en n'emportant avec lui que la dernière lettre écrite par la mère aux fonctionnaires corrompus : « Il avait décidé de la garder pour toujours. Lorsqu'il la lisait il se sentait devenir comme il aimait être, capable de tuer les agents de Kam s'il les avait rencontrés. C'était comme ça qu'il désirait rester toute sa vie, quoi qu'il arrive, même s'il devenait très riche (*BAR*, p. 318) ». La mère disait que, si un jour elle perdait espoir complètement, il ne resterait plus qu'à tuer les trois agents du cadastre (*BAR*, p. 326) : Joseph a perdu l'espoir, cette forme d'oubli qui fait répéter les mêmes erreurs. Or, s'il veut se souvenir à jamais de l'histoire de la mère, ce n'est pas pour la perpétuer, mais pour

⁴³³ Un fil ténu relie le personnage à son image et, ainsi, à la mémoire de ce qu'elle a été.

⁴³⁴ « J'étais couchée sur lui... [...] je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien... », Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, p. 100.

s'assurer de connaître un sort différent : « Il faudra que tu te souviennes de ces histoires, de l'Éden, et que toujours tu fasses le contraire de ce qu'elle a fait (*BAR*, p. 318) ». Le malheur de la mère fait partie de lui à jamais (« Il ne pourrait jamais l'oublier elle, ou plutôt ce qu'elle avait enduré. — C'est comme si j'oubliais qui je suis, c'est impossible (*BAR*, p. 316) »), mais cela ne l'empêche pas de partir pour connaître la jouissance avec une autre femme, une riche étrangère : au contraire, le souvenir de ce malheur est ce qui le place dans l'urgence de se distinguer de la mère, de se détacher de son enfance. Comme les héroïnes de *L'Amant* et de *La vie tranquille*, Joseph se souvient du passé, il en prend acte, en tire une leçon, et parvient ainsi à se doter d'un présent : la distance mise par le personnage entre les événements et lui, par le biais d'une mise en récit, permettrait dans ces textes de sortir de la compulsion mélancolique.

De plus, il ne faudrait pas oublier que la mère meurt dans ce texte, ce qui ne correspond nullement à un fait biographique (la mère de Duras était toujours vivante à la parution d'*Un barrage contre le Pacifique*). Cette mise à mort est donc tout aussi significative que celle du frère de la mère, bourreau du petit frère adoré, dans *La vie tranquille* (le frère aîné de Duras ne mourut que des années plus tard et de mort naturelle). Ces éléments des textes, qui éloignent la trame du récit de la réalité factuelle, satisfont un désir de rupture, de libération d'un amour mortifiant, mais aussi un désir de maîtrise dont la satisfaction par l'écriture tient en quelque sorte de la vengeance. L'être aimé est mis à mort, et le personnage auquel on peut identifier l'écrivaine lui survit. Mieux encore (ou pire), le personnage survivant paraît tirer une force nouvelle de la mort (de la mise à mort) de l'autre, il paraît renaître de se faire le témoin de la mort de l'autre (ce regain de vie est particulièrement apparent lorsque la mort du proche est rejouée, transposée sur la mort d'un inconnu, tel le noyé de *La vie tranquille* ou le vieux cheval d'*Un barrage contre le Pacifique*). Survivre à la mort de l'autre permet de s'approprier son histoire : le personnage vit pour raconter l'histoire

familiale, il demeure seul témoin, et peut alors imposer son récit, son dire, sa différence.

Pour Françoise de *La vie tranquille*, pour Joseph d'*Un barrage contre le Pacifique*, pour la voix de *L'Amant*, il s'agit de s'approprier le récit des événements afin de s'y inscrire comme étant celui ou celle qui s'est détaché, qui s'est arraché, qui a survécu. Joseph conserve les écrits maternels, il se souviendra de la mère, mais pour mieux refuser une part de son héritage. Par son monologue intérieur qui prend des allures de conte (« Il y avait autrefois [...] (VIE, p. 94) »), Françoise se donne un « je » qui, contrairement à « ces gens-là », n'est pas réduit à l'état de « cadavres ». Elle seule n'a pas « titubé dans la lumière », elle seule reste « pour le savoir ». Et que faire de ce savoir : écrire. La voix de *L'Amant* dit qu'elle peut écrire « si facile d'elle (A, p. 38) » maintenant que la mère et le grand frère sont morts. Elle entend par là à la fois qu'ils sont décédés et qu'ils sont morts à ses yeux : ils étaient déjà morts, pour elle, de leur vivant, morts « de la mort de [s]on petit frère (A, p. 37). L'être perdu est devenu « écriture courante » maintenant qu'elle a rompu avec les siens, qu'elle a « quitté l'enfance, la famille du Chasseur (A, p. 126) ». La mort de l'autre, mise en scène dans l'anecdote ou simplement posée par l'écrit, est désignée comme étant ce qui permet d'écrire l'enfance; et de l'écrire en altérant les faits, selon le désir qui se fait le plus impérieux.

Dans le cycle durassien, la fiction permet de mettre à mort la représentation de l'être aimé et de manifester, par l'abandon du personnage mort, le désir de survivre. Elle instaure un renversement de l'abandon réellement subi par l'écrivaine : Françoise laisse les siens dans leur malheur et s'exile volontairement, Joseph abandonne sa mère et sa sœur, et la jeune fille de *L'Amant* rompt avec sa famille lorsqu'elle monte de son plein gré dans la voiture du Chinois. À l'inverse, à l'autre pôle du fantasme, la fiction permet de sceller le destin de la fille comme enfant de la mère : *Les impudents*

donne à voir la mère allant réclamer sa fille chez son amant et la ramenant vivre sous son toit, au grand soulagement de la jeune femme; les dialogues entre la mère et la fille dans *L'amant de la Chine du Nord* les montrent dans une communion parfaite : couchées l'une contre l'autre dans le même lit, échangeant des gestes d'affection, se confiant tout et se mettant d'accord sur tout, leurs pensées se joignant tout comme leur corps; et à la fin d'*Un barrage contre le Pacifique*, aucun frère, préféré ou non, ne vient se placer entre la fille et le corps de sa mère morte.

Qu'il s'agisse de s'abolir au nom du désir de l'Autre (dans la jouissance infantile d'être l'objet de la mère) ou, au contraire, de se faire sujet de son désir (ce que la jouissance sexuelle semble permettre dans ces textes), il nous apparaît que, chez Duras, la visée du texte autobiographique n'est pas tant de donner à voir une réalité factuelle, de montrer ce qui s'est vraiment passé (ou du moins, ce dont l'auteure se souvient), que de mettre en scène ce qui aurait pu se passer, ce qui aurait dû se passer selon le désir dominant au moment de l'écriture⁴³⁵. D'après notre lecture, la reprise du souvenir corrigerait certes les versions antérieures, mais non pas dans le but de se montrer plus fidèle à la réalité factuelle. C'est le passé lui-même qui serait visé par cette réécriture : ce sont les faits qui subiraient une correction, une déviation. La réécriture des scènes ne viserait pas tant à retrouver ce qui a été dit, ce qui a été fait, que ce qui aurait dû être dit, être fait. Par cet aspect, notre interprétation de l'œuvre de Duras rejoint celle de Frédérique Lebelley :

Avec une audace obstinée, Marguerite Duras ressasse son passé. Elle entreprend de le revivre inlassablement, en elle et dans l'écriture. De le recommencer, pour le démêler. Elle cherche à reconstruire chaque moment; à dérouler, comme dans un ralenti cinématographique, les images cruciales. Jusqu'à cette toute dernière où l'intrigue s'est nouée. Elle parvient à progresser vers la reconstitution de cet instant. Elle se convainc qu'il aurait fallu peu de chose, une parole, seulement un mot peut-être, prononcé au bon moment, pour écarter le malheur. Un mot n'a pas été dit, une étape a été sautée : c'est ce maillon manquant qui a dénaturé tout ce qui a suivi. Elle le comprend. Elle pourrait remettre ce « mot-trou » à sa place

⁴³⁵ Par le biais de la fiction, le sujet peut dire : « Il était droit Nicolas, sa poitrine était lisse et bombée dans le vent. [...] C'était mon frère. On n'en a jamais qu'un (VIE, p. 122-123) » (nous soulignons), ce qui équivaut à un mensonge sur le plan biographique, mais à une vérité sur le plan du désir.

dans la chaîne, et modifier rétrospectivement le cours des choses. Duras se sent le pouvoir, quasi divin, de corriger le passé. Par la création littéraire, elle annulerait ce qui a été vécu comme une fatalité. Le passé effacé, elle lui en substituerait un autre, seul réel, puisque écrit.⁴³⁶

Au réel du fait se substitue le réel de l'écrit, du dire. C'est par le dire qu'un contenu acquiert un statut de vérité chez Duras, et non par sa fidélité à un document ou à un témoignage. À l'énonciation est accordée la toute-puissance d'établir, par son acte de parole, la vérité dernière de l'expérience.

Chez Georges Perec et chez Danilo Kiš, l'imagination est mise au service d'une quête de vérité factuelle, mais elle a aussi une fin en soi : la fiction satisfait un désir de réalité factuelle, mais également un fantasme s'opposant à la réalité de la perte. Au savoir des faits s'ajoute le savoir du désir. Chez ces auteurs, la quête de vérité factuelle nous semble première, posée au cœur de la démarche, et nous voyons le fantasme s'insinuer dans le travail d'écriture, s'imposer peu à peu mais *en sourdine*. Chez Duras, il semble plutôt que le fantasme soit premier, et que l'œuvre, dans sa visée, priorise une réalité psychique. Le savoir du désir y règne, dominant tout autre savoir. Aussi, nous ne pouvons soutenir que, dans son œuvre également, comme dans celles de Perec et de Kiš, la fiction sert les faits. Après analyse des textes du corpus, nous en arrivons à une conclusion presque diamétralement opposée : dans l'œuvre de Marguerite Duras, les faits biographiques sont prétextes au déploiement du fantasme.

⁴³⁶ Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, p. 195.

CONCLUSION

*Je le jure. Tout, je le jure.
Je n'ai jamais menti dans un livre.
Ni même dans ma vie. Sauf aux hommes.
Jamais. Et ça parce que ma mère m'avait fait peur
avec le mensonge qui tuait les enfants menteurs.*
Marguerite Duras, *Écrire*

La fiction n'est pas le mensonge, cela plusieurs l'ont démontré. Si on s'en tient, dans un premier temps, à la fiction comme invention, comme acte volontaire, la classification de Schaeffer (pour qui la fiction est intentionnelle) peut alimenter notre réflexion. D'après Schaeffer, le « cadre pragmatique approprié » à la fiction est celui de la « feintise ludique partagée ».⁴³⁷ Le travail d'écriture de nos écrivains est bien sûr une entreprise ludique, au sens où il ne s'agit pas d'un faux témoignage fait en cour sous serment ni d'une arnaque à fins lucratives, il ne s'agit pas non plus d'une imposture médiatique à la Bruno Grosjean; dans la feintise ludique, il n'y a pas de tromperie. Par le terme « partagée », Schaeffer désigne la dimension consensuelle que devrait avoir la fiction :

[...] la feintise qui préside à l'institution de la fiction publique ne doit pas seulement être ludique, mais encore partagée. Car le statut ludique relève uniquement de l'intention de celui qui feint : pour que le dispositif fictionnel puisse se mettre en place, cette intention doit donner lieu à un accord intersubjectif.⁴³⁸

Non seulement celui qui produit la fiction sait qu'il s'agit d'une fiction, mais ceux qui la reçoivent peuvent la reconnaître en tant que fiction : le discours donne ses conditions d'énonciation, il y a transparence. Dans les œuvres de notre corpus, la feintise ludique est partagée par le cadre littéraire de sa production : les livres se donnent à lire comme des œuvres littéraires et non comme des documents historiques ou légaux. Dans la mesure où ces textes sont signés par des écrivains, il y a un consensus public autour de leur statut. Cependant, lorsqu'il s'agit de distinguer, à

⁴³⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 146.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 147.

l'intérieur des textes, ce qui est de l'ordre de la fiction, d'une représentation qui n'est pas qu'imitation de la réalité, alors le caractère « partagé » de cette feintise est plus discutable.

Cette ambiguïté est délibérée. Danilo Kiš refuse de distinguer le *réel fantastique* et le faux document qui cohabitent dans son œuvre, et ce, même lorsqu'on le lui réclame avec insistance (lors de la parution d'*Un tombeau pour Boris Davidovitch* en 1976)⁴³⁹. Par contre, jamais il ne dissimule le fait que la réalité invraisemblable et l'invention vraisemblable servent toutes deux de matériaux à l'élaboration de ses textes : le but n'est pas de tromper le lecteur, mais de semer le doute. Georges Perec ruse avec son lecteur en lui présentant des divisions dont l'évidence peut être un piège : entre le récit « fictionnel » de Gaspard Winckler et le récit « autobiographique » de Georges, la frontière est plus poreuse qu'il n'y paraît. De plus, il n'est pas toujours possible de déterminer avec certitude ce qui était inévitable parmi les manques et les erreurs que contient *W ou le souvenir d'enfance*. Enfin, à en croire Marguerite Duras, ce qu'elle écrit est toujours « vrai » ; mais les versions du souvenir d'enfance contenues dans l'ensemble de son œuvre sont différentes, voire contradictoires, ce qui montre bien que, chez Duras, la vérité n'est pas fidélité aux faits, mais de l'ordre du dire.

Ces œuvres littéraires comportent donc une fiction intentionnelle, dont le statut n'est pas tout à fait partagé, et elles sont aussi fort probablement soumises au travail du fantasme (non intentionnel). Sigmund Freud a démontré que ce que produit un esprit humain n'est jamais anodin, qu'il n'y a pas de hasard avec le psychisme. Tout comme les autres formations de compromis (rêve, symptôme, lapsus, acte manqué, souvenir-écran), le fantasme satisfait par voie détournée un désir entré en conflit avec un autre contenu psychique fortement investi, généralement une

⁴³⁹ Voir *La leçon d'anatomie* pour des extraits des articles des détracteurs de Kiš.

représentation du *moi* idéal : le fantasme est le résultat d'une censure. Le désir doit ruser, se voiler : il s'inscrit dans les œuvres à l'étude à *revers* du texte, et parfois n'émerge que lorsqu'on confronte divers fragments du texte ou plusieurs textes du même auteur. Étudier ces productions du psychisme nous renseigne sur les forces agissantes, les intérêts en jeu et en conflit, les identifications difficilement destituables, les objets d'amour auxquels on refuse de renoncer : sur tout ce qui a constitué le sujet et qui continue d'exercer un pouvoir sur lui. En cela, le réel est interpellé par le fantasme : c'est le réel du sujet (le sujet comme part du réel) qui est (en partie) dévoilé par l'analyse de l'élaboration fantasmatique du souvenir. En cela, le passé est restitué par le fantasme : on y retrace le développement psychique du sujet, avec ses effets d'après-coup, avec ses investissements de représentations à la base de l'image de soi et de l'image de l'autre, de l'être aimé. Ainsi, l'écriture du souvenir (et la réécriture, d'autant plus) fait intervenir un savoir, qui n'est pas cette connaissance dont parle Schaeffer, mais qui n'en est pas moins une vérité, une vérité psychique.

En cours d'analyse, il aurait été fastidieux de mentionner systématiquement que la déformation relevée par rapport au fait établi peut être volontaire ou inconsciente; et il aurait été présomptueux de notre part de penser pouvoir distinguer avec précision, pour chaque élément analysé, le fantasme de l'invention intentionnelle (les écrivains eux-mêmes ne sont pas toujours en mesure de faire cette distinction). Pour tenir compte de ces deux possibilités à la fois, nous avons employé le terme « désir » : plusieurs désirs motivent la reprise du souvenir chez Duras, Perec et Kiš. Ces désirs peuvent être réunis en deux classes, selon qu'ils tendent ou non vers la « secousse », vers la réalité s'imposant à eux.

Poursuivre l'enquête afin d'ajouter des données d'archives, des témoignages et des documents authentiques n'est qu'un des moyens entrepris par les auteurs pour

donner une représentation plus juste de la réalité, notamment la réalité du trauma infantile. La désaffectation de la narration (anti-pathétisme) et la défamiliarisation de l'événement connu (*ostranénie*) servent à contrecarrer les automatismes de perception, à retarder la compréhension, la reconnaissance de l'horreur (du camp), de telle façon que, le moment venu, il soit trop tard pour s'y soustraire. Or ces choix stylistiques concourent à donner accès au réel de l'expérience : à la perte de repères, au « blanc » du choc, au non éprouvé du trauma. D'autres procédés, tels que la polyphonie et le faux document, prennent part à la représentation de l'autre et soulèvent la question du respect de l'altérité de l'être aimé : comment construire la représentation d'un proche perdu au cours de l'enfance de façon à rendre compte de *l'autre réel*, du réel de ce qu'il a été, de l'autre en tant que sujet ? Les œuvres du corpus offrent une variété de tentatives dans ce sens : il arrive que l'être manquant brille par son absence, l'image vidée faisant sentir son poids et orientant le texte dans une tension douloureuse vers l'inaccessible; ailleurs, sa représentation donne lieu à une multiplication des images, à un foisonnement de facettes qui ne forment pas pour autant un portrait, un visage; et parfois, à défaut d'offrir un personnage, l'œuvre se parsème de signifiants, de mots et de lettres qui, faisant chaîne structurante, procurent une présence textuelle à cette irreprésentable subjectivité de l'autre. Le désir de tout dire, de tout donner à voir de l'autre, ou de soi, ou d'un événement, peut entraîner l'énonciation à ignorer ses limites subjectives et à prétendre à l'objectivité : le désir de vérité factuelle peut conduire au fantasme de se mettre à la place de Dieu pour écrire l'Histoire.

D'une part, la réécriture du souvenir tend à donner une représentation plus fidèle de la réalité, d'autre part elle travaille à contre-courant des changements que celle-ci opère, à contre-courant de la contingence. Le sujet veut témoigner de l'impact du réel, mais l'analyse des textes démontre qu'il résiste à l'effet du réel sur son psychisme, en allant puiser dans le passé son potentiel inexploité, ce qui aurait pu

arriver. Par cette correction de l'événement ou de ses conséquences, il s'agit pour le survivant de prendre sa revanche, mais aussi de conserver les acquis, de lutter contre la perte. Le texte s'accroche au corps du mort, ou encore à son écriture, dans l'espoir peut-être de retrouver, dans le document, la tangibilité du cadavre. On voit apparaître des représentations de l'être aimé où se satisfait le désir d'un autre connu, exploré, accessible, maîtrisé. L'imagination ouvre la possibilité d'un contact direct ou, à l'inverse, la possibilité d'une rupture radicale, d'une désaliénation complète de l'être aimé : le sujet aspire à se délier de tout ce qui le détermine, à s'autoengendrer par l'écriture. Or quelques personnages seulement atteignent une indifférence sereine. Pour la plupart, la coupure revendiquée cache une exclusion aveugle, une négation de la perte : l'adhésion au désir de l'autre et le rejet violent de l'origine sont les deux masques du même phénomène, car dans le désir de fusion comme dans la haine règne l'*autre imaginaire*. Se croire inaccessible à l'être aimé, libéré de son souvenir, se croire intact malgré la perte, ce peut être un effet pernicieux de l'incorporation mélancolique, à laquelle on n'échappe que par un travail sur le langage, sur les signifiants. Le deuil exige de ne pas nier la faille, de ne pas éviter la chute, mais de se tisser un *parachute* pour survivre à la mort des êtres dont le désir nous a constitué. Il faut accepter d'être marqué, d'être irrémédiablement entamé par la perte de l'autre, et inscrire cette marque, afin de la signer.

La réécriture du souvenir met en jeu une vérité dont le statut ne se comprend qu'à la saisir telle qu'elle est soumise à une tension par des désirs opposés, des désirs qui concernent le rapport du sujet au réel : représenter le choc de la rencontre du réel, traduire la secousse, la donner à lire, ou combattre cette secousse par l'écriture, répliquer, réagir, maîtriser. Les œuvres des trois écrivains manifestent une ambivalence faisant cohabiter ces visées différentes; mais nous dirons que chez Danilo Kiš, la dénonciation des faits prime sur la nécessité de leur répondre. La volonté d'établir l'existence de l'événement historique pèse davantage dans la

balance chez Danilo Kiš que chez Georges Perec, pour qui le fantasme d'adolescent d'une île dédiée au sport demeure le point d'ancrage du récit. Et chez Duras, il semble plus important de corriger le passé que de le révéler. Si la fiction pallie un manque du côté de la vérité factuelle, si elle compense pour les lacunes de la mémoire et de l'enquête, alors cette compensation est telle dans l'œuvre de Duras que la faille en paraît comblée.

Danielle Bajomée dégage de l'œuvre de Duras ce qu'elle appelle des « réparations ». Elle traite, entre autres, d'une « fantasmatique (l'androgynie, l'amour-passion, l'inceste) qui autorise à exorciser durablement la perte, à la suturer en quelque sorte⁴⁴⁰ ». Même si nous ne travaillons pas tout à fait les mêmes objets, notre analyse rejoint la lecture de Bajomée dans sa façon de saisir un mouvement dans l'œuvre durassienne, un mouvement qui tend à abolir toute distance :

On n'en finirait pas non plus de rappeler toutes les œuvres dans lesquelles la distance s'abolit dans l'absorption active ou passive, dans l'empiétement, dans l'éradication de la césure entre autrui et soi, être ou n'être pas, dedans et dehors. La sortie de soi, la folie, la dépossession, le renoncement à l'existence « personnelle » sont autant de manières de rejoindre la continuité, de se fondre dans le tout, d'acquiescer à une autre forme de présence.⁴⁴¹

Nous ne retrouvons pas, chez Duras, ou alors, pas dans la même mesure que chez Perec et chez Kiš, de désespoir face à la perte⁴⁴². Nous ne cernons pas non plus cette souffrance devant la distance infranchissable entre l'objet dans le réel et la représentation de cet objet par le texte. Il n'y a pas vraiment chez elle de *crise du langage* dénonçant l'impuissance des mots à atteindre le réel. Il n'y a pas, dans son œuvre, de gouffre sans fond, sinon celui qui est recherché dans l'amour de la mère : s'il y a béance, celle-ci est voulue, désirée. Aussi, la nécessité d'accomplir un travail

⁴⁴⁰ Danielle Bajomée, « Veiller sur le sens absent » in *Magazine Littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 33.

⁴⁴¹ Ibidem.

⁴⁴² S'il y a désespoir, celui-ci débouche régulièrement sur une « réparation » de la perte, sur une sorte de réunion avec l'être perdu par le biais de l'universel : « Même si s'accumulent les déclarations qui éclairent la conception tragique qu'elle se fait de l'existence (" elle vit parce qu'elle pleure "), Duras ne cesse de manifester que le désespoir " ouvre " l'être, qu'il autorise la fusion, dans l'impersonnalité ainsi gagnée, à la communauté des vivants, qu'il participe d'une blessure universelle », *ibid.*, p. 34.

autour de cette béance (de tenter de recouvrir le vide d'une lettre ou de reconstruire la corporéité du disparu) est moindre. L'urgence de remédier à la perte se fait moins sentir, car précisément, chez Duras, la perte n'est jamais tout à fait irrémédiable : « Quand je les vois, c'est vraiment le Chinois que j'ai connu et c'est moi, et c'est ma mère et mes frères. Ce n'est pas d'autres gens⁴⁴³ ». Il n'y a de manque chez Duras que celui qu'on instaure pour mieux jouir, d'où cette constante impression de plénitude, absente des textes des deux autres auteurs.

Les textes de Marguerite Duras ne se déploient pas tout à fait selon le même mouvement, dans cet élan du « ah si seulement... », dont on repère les effets chez Perec et surtout chez Kiš. Son écriture n'aspire pas désespérément à ce que le mot soit la chose : elle soutient que ce qu'elle dit, est. Elle ne fait pas que se désirer transcendante : elle se pose en lieu et place de Dieu. Nous n'entendons pas, par là, que Duras prétend parler au nom de Dieu, ni même que Duras soit croyante (elle dit ne jamais l'avoir été⁴⁴⁴), mais que son écriture est soumise à un mouvement qui ne semble rencontrer aucune frontière, un mouvement que l'on peut qualifier de transcendant, ou encore, de religieux, si on s'en tient à la définition particulière que Duras donne de ce terme :

M.D. — Non, là, c'est plutôt..., religieux, le mouvement religieux, c'est le mouvement vers l'autre, vers le... sortir de soi, si tu veux, se fondre dans.

X.G. — Mais pourquoi l'appeler « religieux » alors ?

M.D. — Ben, je ne vois guère que ce terme, pour elle, pour... qualifier cet élan, cet élan de l'être humain vers le tout. Comment l'appellerai-tu ?

X.G. — Mais... je ne sais pas, c'est un élan... ?

M.D. — Ce gommage de l'être, en faveur du tout, qui est un mouvement constant dans..., dans ces textes-là.⁴⁴⁵

⁴⁴³ Propos recueillis par Marianne Alphant pour *Libération* (13 juin 1991), cité dans *Marguerite Duras romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, p. 1558.

⁴⁴⁴ « Je n'ai jamais été croyante, jamais, même enfant. Et même enfant, j'ai toujours vu les croyants comme atteints d'une certaine infirmité d'esprit, d'une certaine irresponsabilité. Plus grande, quand j'ai lu Spinoza, Pascal, Ruysbroek, j'ai vu la foi des mystiques comme un désespoir du non-croire », in *Les parleuses*, p. 239-240.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 210. Duras parle de son texte *Le Vice-Consul*, de ce personnage qui veut « se fondre dans l'Inde ». Elle dit aussi : « un désir d'os... osmotique », p. 209. (« X.G. » désigne Xavière Gauthier.)

Il a déjà été question d'une objectivité divine chez Duras, en lien avec le cadrage du souvenir d'enfance : l'identification à l'autre (à plusieurs autres, à « Elles », et non à *un* autre exclusif et déterminant) instaure un principe d'équivalence⁴⁴⁶ entre les êtres, par lequel le sujet durassien peut prétendre à l'universel⁴⁴⁷. Ce phénomène littéraire ne se limite pas au texte autobiographique, puisqu'on le rencontre fréquemment dans des textes de Duras qui portent sur des événements dont elle n'a pas été témoin et qui ne concernent nullement son histoire familiale. En effet, le principe d'équivalence est à la base de sa conception du politique et de sa saisie de l'événement historique. Au cours de l'été 1980, bien loin de la Pologne, Marguerite Duras lit les journaux à propos de la révolte ouvrière de Gdansk. Ces quelques manchettes, écrites dans l'immédiat de l'événement, paraissent suffire à ce qu'il puisse être question de « voir » Gdansk, de « connaître » Gdansk.

Nous pensions ne plus apprendre rien. Et voici que nous savons ce que nous croyions ne pas savoir. Car voir Gdansk, c'est connaître ça. Essayons d'approcher cette armée désarmée, calme et seule, celle de l'Histoire. Essayons de nous en approcher de la seule façon possible, en évitant l'insanité de la théorie, je parle de l'imaginaire.⁴⁴⁸

Duras peut approcher l'Histoire par l'imaginaire. En imaginant Gdansk, elle acquiert un savoir sur l'Histoire, mais sur l'Histoire en tant qu'« armée désarmée », un savoir sur l'humanité donc, sur la condition ontologique. Duras peut construire Gdansk, se donner Gdansk, car c'est pour elle la même histoire qui se répète : l'histoire universelle de la lutte des classes. Elle a été témoin de l'exploitation de la masse en Indochine, elle peut donc « connaître » l'exploitation partout où elle se trouve,

⁴⁴⁶ « Il y a une équivalence totale entre tout [...] » in Marguerite Duras, *Outside*, p. 176.

⁴⁴⁷ Et c'est là qu'on constate toute l'ingéniosité du désir, l'inventivité dont il fait preuve dans sa ruse : car le sujet durassien qui met fin au rapport fusionnel, par le désamorçage d'une identité déterminée par l'autre, se trouve à abolir une distance, puisque le renoncement à un *moi* lui permet de « ressembler à tout le monde ». En se précipitant dans le « rien », le sujet aboutit dans le « tout », un « tout » qui n'est plus celui du maternel mortifère, mais celui d'une humanité de semblables. Dans ce « tout », le sujet est mis dans la circulation des possibilités : il découvre qu'il aurait pu naître autre. Nous avons vu que les textes oscillent entre ces deux rapports à l'autre, entre l'adhésion au désir d'un autre et la dissémination de soi dans une multitude de possibles.

⁴⁴⁸ Marguerite Duras, *L'été 80*, Paris, Minuit, 1980, p. 74.

l'expérience particulière permettant, dans la logique durassienne, de partager l'expérience collective. L'identification vise avant tout l'opprimé⁴⁴⁹, qu'il le soit par son métier (l'ouvrier), sa race (le juif) ou son sexe (la femme). D'ailleurs, c'est la non-reconnaissance de cet universel de la condition féminine, comme visée de l'article « Sublime, forcément sublime, Christine V. », qui a donné lieu à un malentendu autour de l'affaire Villemin.

Le 16 octobre 1984, un enfant de quatre ans, Grégory Villemin, est retrouvé mort. Sa mère, Christine Villemin est soupçonnée du meurtre. Avant même la conclusion du procès, qui innocentera la mère, Duras publie son texte « Sublime, forcément sublime, Christine V. », dans lequel elle ouvre la possibilité qu'une femme puisse en venir à tuer son propre enfant pour détruire la prison qu'était devenue sa vie, soumise à « [l]a loi du couple faite par l'homme⁴⁵⁰ ». Des lecteurs de *Libération* s'indignent : le scandale médiatique discrédite Marguerite Duras, alors au faîte de sa gloire après la parution de *L'Amant*. En cela, l'affaire Villemin évoque l'affaire Boris Davidovitch qui discrédite Danilo Kiš peu après le succès de *Sablier*⁴⁵¹. Mais ici s'arrête la comparaison. Danilo Kiš travaille à partir de témoignages de déportés, notamment celui de Karlo Stajner, des témoignages nombreux et qui, se recoupant, tendent à établir le caractère véridique de certains événements liés aux purges stalinienne. Kiš compose des biographies de disparus, à partir des témoignages authentiques, pour poser l'existence des camps. Il s'appuie sur ces documents pour affirmer que le crime a eu lieu. Duras voit la maison des Villemin et dit que le crime a eu lieu. Ou plutôt, Duras *dit qu'elle dit* que le crime a existé, elle dit que c'est un

⁴⁴⁹ De la femme du *Camion*, Duras a dit : « [...] ce mouvement qu'elle a, vers toutes les oppressions, et que j'appelle celui de l'amour [...] », in *Outside*, p. 12.

⁴⁵⁰ Marguerite Duras, « Sublime, forcément sublime Christine V. » in *Libération*, 17 juillet 1985, p. 4.

⁴⁵¹ Kiš dit avoir subi une traque pendant sept mois après la parution de son livre, une traque qui s'est déroulée publiquement, dans la presse, et en coulisse, dans les salons et clubs littéraires. Les littéraires compatriotes de l'écrivain (les écrivains membres de l'Académie de Belgrade surtout) l'accusent d'avoir plagié des témoignages authentiques, et exigent de lui qu'il distingue clairement fait et fiction. Voir l'introduction de *La leçon d'anatomie*.

dire : « Dès que je vois la maison, je crie que le crime a existé. C'est ce que je crois. C'est au-delà de toute raison⁴⁵² ». Il y a affirmation d'un fait, mais cette affirmation est posée dans le registre de la croyance. : « L'enfant, oui, je ne peux pas m'empêcher de le croire, tout à coup, quel que soit le tueur, il a dû être tué dans la maison⁴⁵³ ». La Christine V. du texte de Duras (on devrait parler de personnage) est une meurtrière, mais aussi une innocente, car elle-même serait une victime. Pour le démontrer, Duras s'appuie sur un savoir commun aux femmes, qui procure à son discours la légitimité de se poser en face du discours de la loi.

Le mouvement de l'intelligence défait l'ordre judiciaire. Elle est contre la séparation de cette criminelle d'avec les autres femmes. Ce qui aurait fait criminelle Christine V. c'est un secret de toutes les femmes, commun. Je parle du crime commis sur l'enfant, désormais accompli, mais aussi je parle du crime opéré sur elle, la mère. Et cela me regarde.⁴⁵⁴

Ce qui habite l'autre, ce qu'il subit, ce qui le fait agir, cela « regarde » le sujet durassien du moment qu'il y a équivalence entre les expériences. L'expérience de la mort de l'aimé (par exemple, de celle de Paulo, le petit frère) permet en quelque sorte de faire l'expérience d'autres morts. Dans *Écrire*, la narratrice possède un certain savoir sur la mort d'un inconnu, un jeune aviateur anglais enterré par des villageois français pendant l'Occupation :

[...] il y avait désormais ce quelqu'un-là et cet enfant-là, mon enfant, mon petit frère, et quelqu'un d'autre, l'enfant anglais. Pareils. La mort baptise aussi. Ici, on est très loin de l'identité. [...] N'importe quelle mort, c'est la mort. [...] La mort de n'importe qui c'est la mort entière. N'importe qui c'est tout le monde.⁴⁵⁵

On ne sent nullement, chez Duras, le constat d'une limite dans le témoignage ou le *regret* de ne pas pouvoir se faire le témoin direct de l'événement historique, de la Shoah, des camps. La mise en parallèle avec les œuvres de Kiš et de Perec souligne l'absence, chez Duras, de la nécessité de céder la parole à celui qui a vu. D'après Alexandre Prstojevic, si Perec et Kiš incluent des extraits de document authentique,

⁴⁵² Marguerite Duras, « Sublime, forcément sublime Christine V. », p. 4.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁵⁵ *Id.*, *Écrire*, p. 77-78.

s'ils ont recours au témoignage du témoin direct, c'est parce que cela procure une crédibilité à ces survivants de seconde génération⁴⁵⁶. Le sujet durassien n'a pas besoin de cette légitimité du document, car le déni d'un *moi* se montre garant de l'identification à l'autre et de la prétention à parler en son nom : sans identité fixe, il devient le parfait citoyen du monde. Dans *Yann Andréa Steiner*, Duras revient sur son été 1980, et se souvient avoir parlé de Gdansk, c'est-à-dire « du pays de Pologne, notre patrie à tous [...] »⁴⁵⁷. Dans *Hiroshima mon amour*, « Elle » a connu toute jeune la mort de son amoureux, un Allemand tué lors de la Libération; or cette expérience personnelle de la bêtise humaine et de la colère qu'elle provoque (« J'étais folle de méchanceté⁴⁵⁸ ») semble la munir d'une capacité d'appréhender l'événement historique que l'on désigne par le nom « Hiroshima »⁴⁵⁹. De l'expérience traumatique, le personnage a retiré un savoir qui vaut maintenant pour la perte traumatique en général. Malgré les négations que lui oppose « Lui », un Japonais d'Hiroshima dont elle a fait son amant, « Elle » affirme obstinément qu'elle a « vu » Hiroshima, qu'elle « sait ».

LUI

Tu n'as *rien* vu à Hiroshima. Rien.

ELLE

J'ai *tout* vu. *Tout*.⁴⁶⁰

ELLE

Je n'ai *rien* inventé.

LUI

Tu as *tout* inventé.⁴⁶¹

⁴⁵⁶ « La situation de Perec et de Kiš est particulière à plus d'un titre. Orphelins de la Shoah, les deux écrivains partagent, certes, une connaissance précoce de la persécution raciale mais, n'ayant pas été déportés, ils ne peuvent offrir un récit documentaire à la première personne relatant la vie dans le camp. Leur jeune âge au moment des événements les place en porte-à-faux par rapport à la génération des aînés, véritables dépositaires de la mémoire de la Shoah et héros de nombreuses histoires de survie. Rescapés des camps, Elie Wiesel, Primo Levi ou David Rousset sauront dire plus et mieux [...] », in Alexandre Prstojevic, « L'appel des cendres : la Shoah et le témoignage littéraire » in Christiane Kègle (dir.), *Les récits de survivance*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 109

⁴⁵⁷ Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, p. 132.

⁴⁵⁸ *Id.*, *Hiroshima mon amour*, p. 58.

⁴⁵⁹ D'ailleurs, l'événement intime est posé par le texte en équivalence avec l'événement mondial, par l'alternance des noms des deux villes, répétés jusqu'à la psalmodie : Nevers en France, Hiroshima.

⁴⁶⁰ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, p. 22.

ELLE
 Écoute...
 Je sais...
 Je sais *tout*.⁴⁶²

En tant qu'individu, Christine Villemin a été innocentée. Le meurtre de Grégory Villemin par sa mère n'a jamais été établi : ce n'est pas un fait. Ce que l'on a pu imaginer, une femme dont les conditions de vie la pousseraient à l'infanticide, ne s'est pas avéré dans ce cas particulier. Mais cela ne change rien au texte de Duras, au caractère sublime du personnage; puisque ce n'était pas tant Christine Villemin qui était visée par cette représentation, pas tant cette femme en particulier que *la femme*, ou encore la famille et la société française de l'époque. Les textes de Duras poursuivent ces équivalences qui lient les individus dans un tout, et vont, au besoin, estomper la singularité des événements, annuler les différences entre les êtres : Gdansk, c'est toutes les révoltes ouvrières, et toutes les révoltes ouvrières sont Gdansk. Il nous apparaît que Danilo Kiš oriente son travail sur l'événement historique dans une direction contraire. Il veut soustraire l'événement à l'Histoire, c'est-à-dire ramener de l'avant l'individu, dans ses particularités effacées par l'Histoire.

L'Histoire c'est le nombre, la littérature c'est l'individuel. L'Histoire est sans passion, sans crime et sans regret, du fait du nombre; que signifient six millions de morts, si on ne voit pas un seul et unique individu avec son visage, son corps, son âge et son histoire personnelle ?⁴⁶³

Kiš pense que la littérature doit corriger l'Histoire, en redonnant à la mort d'un individu sa singularité. Que Karlo Stajner et Soljénitsyne aient vraiment fait l'expérience du Goulag est une question de la plus haute importance chez Danilo Kiš; ce que n'est pas, chez Duras, la question de l'acte réellement accompli par Christine Villemin : ces deux œuvres ne mettent pas en jeu le même rapport au réel, et nous

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 30.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 157.

dirons même qu'elles ne visent pas le même sujet. Il est primordial, chez Kiš, d'établir le fait que tel événement a été vécu par tels individus en particulier, car il s'agit de contrecarrer l'effet d'une révision de l'Histoire par le stalinisme, révision qui implique des aveux signés sous la torture, de fausses biographies, des noms effacés. Kiš a surtout à cœur d'inscrire les noms oubliés par l'Histoire, il rêve de cette encyclopédie des morts (dont il est question dans la nouvelle du même nom) où figureraient les noms de tous ceux qui n'apparaissent nulle part ailleurs. Dans *Écrire*, Marguerite Duras conçoit le projet de consigner les noms de tous les gens ayant travaillé dans les usines Renault⁴⁶⁴. Elle imagine une liste exhaustive, sans commentaire aucun. L'intention est là, mais ce n'est pas ce qu'elle écrit dans ses livres : l'inventaire comme forme, cette esthétique de l'encyclopédie ou de la bibliothèque, ne correspond pas du tout à son écriture. La singularité de l'individu importe sans doute à la personne de l'écrivaine, mais ce n'est pas ce qui fait l'objet de son écriture : c'est bien plutôt ce qui transcende l'individu.

La lutte contre l'effacement n'est pas l'enjeu de l'œuvre durassienne, car dans ses textes, l'essence d'un être ne se perd jamais tout à fait : il ne peut y avoir disparition lorsqu'il y a substitution, lorsque ce qui est chez l'un peut être retrouvé chez l'autre. Si on veut considérer cette écriture comme un travail du deuil, alors il faut souligner que les textes de Duras ne s'efforcent pas de représenter la perte du petit frère, mais de lui construire une revenance, par l'incessante réverbération de ces traits dans des « amants » et des « enfants » qui font série : Paulo, mon enfant, l'amant chinois; Paulo, l'enfant de la mer, Yann Andréa⁴⁶⁵; Paulo, l'enfant juif; Paulo, le jeune aviateur anglais; Paulo, l'enfant mort-né. L'œuvre fuit la crudité de la perte, la concrétude du cadavre pour ce qui lui survit, dans un mouvement vers l'étranger

⁴⁶⁴ *Id.*, *Écrire*, p. 135.

⁴⁶⁵ « Je ne distingue plus votre corps de celui de l'enfant, je ne sais plus rien des différences qui vous unissent et vous séparent. [...] Je ne sais plus rien non plus des différences entre Gdansk et Dieu », in *L'été 80*, p. 96.

que Duras qualifie d'amour. Le mort continue d'être aimé à travers l'amour d'un autre, généralement celui qui s'est fait le confident, le réceptacle du récit : « Je t'aime. Je crie que je veux t'aimer, je t'aime. J'aimerai quiconque entendra que je crie. [...] Je t'aime plus loin que toi. J'aimerai quiconque entendra que je crie que je t'aime⁴⁶⁶ ».

Quand on s'éloigne un peu du souvenir d'enfance pour adopter une vision plus large de l'œuvre de ces deux écrivains, il apparaît encore plus clairement que si chacune vise le réel, celle de Duras privilégie le réel d'une vérité psychique universelle, alors que celle de Kiš s'attache au réel du fait historique. Selon ses dires (en entretiens), lorsque Kiš paraît s'éloigner de la vérité factuelle, c'est pour la dénoncer plus efficacement. Par exemple, dans le cas de *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, le livre a été élaboré alors que Kiš enseignait en France, à Bordeaux, et qu'il se désolait de constater que le livre de Soljénitsyne, *L'archipel du Goulag*, frappait un mur chez les intellectuels. Kiš déforme le document authentique et ajoute au témoignage afin ne pas heurter la résistance de la gauche française. Pour convaincre, donc, l'intelligentsia française du fait historique des purges, il se voit contraint de censurer en quelque sorte le document officiel, de censurer sa forme et non son contenu.

[...] au début, le monde refusa d'admettre la terrible réalité des camps soviétiques — dont l'existence est un des faits cruciaux de ce siècle —, raison pour laquelle les intellectuels de gauche refusèrent même de lire ce livre, *L'Archipel du Goulag*, sous prétexte qu'il était le fruit d'un sabotage idéologique et d'un complot de la droite. Comme il était impossible, donc, de discuter avec ces gens sur le plan des idées générales, car ils avaient des opinions a priori et agressives, je me suis vu contraint de développer mes arguments sous forme d'anecdotes et d'histoires, en me basant sur ce même Soljénitsyne, ainsi que sur Stajner, les Guinzbourg, Nadejda Mandelstam, Medvedev, etc. Ces anecdotes étaient la seule forme de discussion acceptable pour eux, c'est-à-dire qu'ils écoutaient, à défaut de comprendre.⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ *Id.*, « Les mains négatives » in *Le navire night, Césarée, Les mains négatives, Aurelia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1986 [1979], p. 97 et 100.

⁴⁶⁷ Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, p. 123.

Kiš écrit qu'il se doit de faire usage de stratégies littéraires s'il veut « [...] convaincre le lecteur, une fois encore, que ce qu'il lit n'est pas uniquement fantasmes et inventions, mais avant tout vérité, une vérité qui n'est pas *seulement littéraire*⁴⁶⁸ ». S'il a recours à l'imagination, c'est dans le but « d'identifier de nouveau, grâce à l'imagination, la réalité historique⁴⁶⁹ ». Et la réalité historique qui obsède Danilo Kiš, ce sont les camps et ce qui a permis leur existence : la manipulation des masses par la propagande totalitaire. Il impose, par ses livres, la réalité historique des faux documents, des sources douteuses, des énonciations qui dissimulent ses traces, de ces textes « dangereux » qui ont un impact politique⁴⁷⁰. Kiš interroge la façon dont les textes agissent sur notre perception de la réalité, notamment notre perception de l'événement historique. Il exploite les mécanismes de mystification et attire l'attention de son lecteur sur cette mystification, sur les effets qu'un texte peut opérer sur l'imaginaire collectif. En portant le soupçon sur le discours, Kiš appelle ses contemporains à la vigilance. À propos du doute suscité par les nouvelles de *Encyclopédie des morts*, Guy Scarpetta écrit :

Le tour de force de Kiš, ici, est d'avoir réussi à élaborer un discours qui se discrédite, insidieusement, au fur et à mesure qu'il se développe; et donc d'avoir créé un effet grandissant d'incertitude au cœur même d'une narration censée garantir la vérité des faits rapportés.⁴⁷¹

[...] comme si Kiš s'était évertué à introduire un certain coefficient de doute « réaliste » dans la fiction, et un certain coefficient de fiction dans la prétention à la vérité de la narration historique. Façon, si l'on veut, de laisser une part d'incertitude s'infiltrer au sein même de conventions génériques vouées statutairement à l'exclure.⁴⁷²

La conclusion de Scarpetta sur *Encyclopédie des morts* vaut, selon, nous pour l'ensemble de l'œuvre de Kiš : « Comme si l'écrivain, précisément, ne pouvait que s'approprier les armes de l'ennemi, pour les retourner contre lui, que répondre à la falsification généralisée par l'exaspération des procédés mêmes de la

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 297.

⁴⁷⁰ L'exemple favori de Kiš, concernant cette manipulation de la masse par le texte, est le fameux *Protocole des Sages de Sion* qui a pu servir à faire accepter l'extermination des juifs.

⁴⁷¹ Guy Scarpetta, « Le livre des incertitudes » in Alexandre Prstojevic (dir.), *Temps de l'Histoire : Etudes sur Danilo Kiš*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 49.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 44.

falsification⁴⁷³ ». Le devoir de l'écrivain ne serait donc pas, chez Kiš, de tenter de faire de la littérature un art sans trucage, de distinguer le vrai du faux, mais au contraire, de renvoyer son lecteur à la duperie inhérente à tout discours et donc au danger de l'adhésion à un discours unique. Le fanatisme religieux et politique serait évité par une étude de la forme des discours, une étude du *faux* en quelque sorte : l'écrivain se doit de pratiquer l'artifice dans une visée éthique.

L'œuvre de Marguerite Duras a, bien entendu, une visée éthique, mais elle doit emprunter un autre chemin que l'œuvre de Kiš, puisque « l'ennemi » qu'elle contre-attaque n'est pas le même. L'ennemi, chez Duras, c'est la différence, l'inégalité, l'écart, la distance entre les êtres, la séparation⁴⁷⁴. L'œuvre tend à éliminer ces écarts, à annuler les races, les classes, les sexes. Elle tend aussi à annuler les individualités, toutes frontières subjectives qui pourraient empêcher la rencontre. Elle tend, enfin, à annuler la mort, la dernière grande distance.

L'écriture de Kiš suscite le doute, celle de Perec également, mais dans une moindre mesure, c'est-à-dire seulement pour le lecteur qui décèle la présence du piège derrière l'évidence. L'écriture de Marguerite Duras engage son lecteur dans un acte de foi⁴⁷⁵, au sens où le dire y bénéficie d'un pouvoir sans faille : la narration est dans une maîtrise telle qu'elle ne laisse pas de place au doute.

⁴⁷³ Guy Scarpetta, « Le livre des incertitudes », p. 53.

⁴⁷⁴ Danielle Bajomée démontre que les textes de Duras opèrent des « réparations » face à la séparation inhérente au fait de naître (on ne peut naître que « détaché »). L'inceste ne serait, selon elle, qu'une des figures par lesquelles l'écriture durassienne tente « d'approximer l'un, de rejoindre enfin l'indifférenciation absolue qui suturerait la douleur de la déchirure », in *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 1989, p. 43.

⁴⁷⁵ Duras fait « [d]es colères politiques fortes comme la foi en Dieu », in *Écrire*, p. 90.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Duras Marguerite, « L'amant de la Chine du nord », in *Marguerite Duras romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Éditions Gallimard, 1997 [1994], p. 1563-1718.

_____, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 142 pages.

_____, « Un barrage contre le pacifique » in *Marguerite Duras romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Éditions Gallimard, 1997 [1950], p. 155-367.

_____, « La vie tranquille » in *Marguerite Duras romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Éditions Gallimard, 1997 [1944], p. 25-136.

_____, *Les impudents*, Paris, Éditions Gallimard, 1992 [1943], 246 pages.

Kiš, Danilo, *Le cirque de famille (Chagrins précoces, Jardin, cendre, Sablier)*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, 491 pages.

Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Éditions Gallimard, 1993 [1975], 222 pages.

Corpus périphérique

Duras, Marguerite, *Écrire*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, 147 pages.

_____, *Le monde extérieur (Outside 2)*, Paris, Éditions P.O.L., 1993, 233 pages.

_____, *Yann Andréa Steiner*, Paris, Éditions P.O.L., 1992, 137 pages.

_____, *Les yeux verts*, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, 1987 [1980], 249 pages.

_____, « La douleur » in *Marguerite Duras romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Éditions Gallimard, 1997 [1985], p. 1421-1461.

_____, « Sublime, forcément sublime Christine V. » in *Libération*, 17 juillet 1985, p. 4-6

_____, *Outside : papiers d'un jour*, Paris, Éditions P.O.L., 1984, 298 pages.

_____, *Le Camion. Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, 136 pages.

_____, *La vie matérielle*, Paris, Éditions P.O.L., 1987, 180 pages.

_____, *L'été 80*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 102 pages.

_____, « Les mains négatives » in *Le navire night, Césarée, Les mains négatives*, Aurelia Steiner, Paris, Éditions Mercure de France, 1986 [1979], p. 96-101.

_____, *Hiroshima mon amour*, Paris, Éditions Gallimard, 1960, 155 pages.

Duras, Marguerite et Mariane Alphant, « Duras dans le parc à amants » in *Libération*, 13 juin 1991, p. 26-27

Duras, Marguerite, André Roy et Suzanne Lamy, *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Éditions Spirale, 1981, 175 pages.

Duras, Marguerite et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, 103 pages.

Duras, Marguerite et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, 243 pages.

Kiš, Danilo, *Le résidu amer de l'expérience*, Paris, Éditions Fayard, 1995 [1990], 313 pages.

_____, « Extrait de naissance » in *Sud*, n° 66, 1986, p. 9-11.

_____, *Encyclopédie des morts*, Paris, Éditions Gallimard, 1985 [1983], 190 pages.

_____, *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, Paris, Éditions Gallimard, 1979 [1976], 158 pages.

_____, *La leçon d'anatomie*, Paris, Éditions Fayard, 1993 [1978], 362 pages.

Perec, Georges, *Je suis né*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 112 pages.

_____, « Notes sur ce que je cherche » in *Penser / classer*, Paris, Éditions du Seuil, 2003 [1978], p. 9-12.

_____, « Les lieux d'une ruse » in *Penser / classer*, Paris, Éditions du Seuil, 2003 [1977], p. 59-71.

_____, « La vie mode d'emploi » in *Georges Perec, Romans et récits*, Paris, Librairie générale française, 2002 [1978], p. 642-1364.

_____, « Le petit carnet noir » in *Cahiers Georges Perec*, n° 2, 1988 [1970], p. 159-169.

_____, « W » in *La Quinzaine littéraire*, de septembre 1969 à août 1970.

_____, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » dans *L.G. une aventure des années soixante*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 [1963], p. 87-114.

_____, « Cher, très cher, admirable et charmant ami... », *Correspondance Georges Perec / Jacques Lederer (1956-1961)*, Paris, Éditions Flammarion, 1997, 608 pages.

Études sur le corpus

DURAS

Adler, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Gallimard, 1998, 627 pages.

Alazet, Bernard (dir.), *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Caen, Éditions Minard, 2002, 183 pages.

Alleins, Madeleine, *Marguerite Duras, médium du réel*, Lausanne, Éditions L'âge d'homme, 1984, 173 pages.

Amar, David, « Sublime, forcément sublime, À propos d'un article paru dans *Libération* » in *Revue des sciences humaines*, n° 202, avril-juin 1986, p. 153-166.

Andréa, Yann, *M.D.*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 137 pages.

Angelini, Eileen-M., « *L'Amant de la Chine du nord* : Not Just a Rewriting or Re-Vision of *L'Amant* » in *Annual of Foreign Films and Literature*, n° 2, 1996, p. 15-30.

Armel, Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris, Éditions Castor Astral, 1990, 172 pages.

_____, « La force magique de l'ombre interne » in Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras : Rencontres de Cerisy*, Paris, Éditions Écriture, 1994, p. 11-124.

_____, « Duras : retour à l'amant » in *Magazine Littéraire*, n° 290, juillet-août 1991, p. 62-63.

_____, « " J'ai vécu le réel comme un mythe " » in *Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 18-24.

Bajomée, Danielle, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, Éditions De Boeck & Larcier, 1989, 198 pages.

_____, « Veiller sur le sens absent » in *Magazine Littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 33-34.

Blot-Labarrère, Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 315 pages.

Bonhomme, Béatrice, « L'écriture de Duras ou la réécriture du livre *L'amant de la Chine du nord* ou *L'amant recommencé* » in *La revue des lettres modernes*, vol. 1123-1141, n° 2, 1993, p. 121-161.

Borgomano, Madeleine, *Duras : une lecture des fantasmes*, Petit-Roeulx, Éditions Cistre, 1985, 237 pages.

Burgelin, Claude et Pierre de Gaulmyn (dir.), *Lire Duras : actes du colloque de l'Université de Lyon II, 1997*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, 622 pages.

Burgelin, Claude, « Duras avant Duras » in *Europe*, n° 921-922, janvier-février 2006, p. 21-38.

Cassimare, Brigitte, *Marguerite Duras : les lieux du ravissement, Le cycle romanesque asiatique*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2004, 312 pages.

Cerasi, Claire, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Paris, Éditions Champion-Slatkine, 1993, 191 pages.

Chirol, Marie-Madeleine, « Ruine, dégradation et effacement dans *L'amant de Marguerite Duras* » in *The French review*, vol. 68, n° 2, décembre 1994, p. 261-273.

Cousseau, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Librairie Droz S.A., 1999, 462 pages.

David, Michel, *Marguerite Duras : une écriture de la jouissance. Psychanalyse de l'écriture*, Paris, Éditions Desclée de Brower, 1996, 391 pages.

Denes, Dominique, *Étude sur L'amant de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Ellipses, 1997, 96 pages.

Guers-Villate, Yvonne, *Continuité / discontinuité de l'œuvre durassienne*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, 255 pages.

Harvey, Stella et Kate Ince (dir.), *Duras femme du siècle : actes du colloque de la Société Marguerite Duras février 1999*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2001, 311 pages.

Hsieh, Yvonne, « L'évolution du discours (anti-)colonialiste dans *Un barrage contre le Pacifique*, *L'amant* et *L'amant de la Chine du nord* de Marguerite Duras » in *Dalhousie French Studies*, vol. 35, n° 1, été 1996, p. 55-65.

Lacan, Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein » in *Autres Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 191-197.

Lebelley, Frédérique, *Duras ou le poids d'une plume*, Paris, Éditions Grasset, 1994, 350 pages.

Manceaux, Michèle, *L'amie*, Paris, Éditions Albin Michel, 1997, 214 pages.

Marini, Marcelle, « Une femme sans aveu » in *L'Arc*, n° 98, 1985, p. 6-15.

Moraud, Yves, « Le personnage dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras » in *Cahiers du Cerf*, n° 3, 1987, p. 57-77.

Péraldi, François, « L'attente du Père. Incidence d'une interprétation sur l'œuvre de Marguerite Duras » in *Études freudiennes*, n° 23, avril 1984, p. 25-41.

Saint-Amant, Pierre, « La photographie de famille dans *L'Amant* » in Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras : Rencontres de Cerisy*, Paris, Éditions Écriture, 1994, p. 225-240.

Skutta, Franciska, « *L'amant* de Marguerite Duras: une autobiographie ? » in *Cahiers du Cerf*, n° 3, 1988, p. 77-88.

Solomon, Julie, « *J'ai un visage détruit* : Pleasures of Self-Portraiture in Marguerite Duras's *L'amant* » in *Australian Journal of French Studies*, vol. 4, n° 1, 1997, p. 100-114.

Tison-Braun, Micheline, *Marguerite Duras*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 1985, 80 pages.

Vircondelet, Alain, *Duras*, Paris, François Bourin, 1991, 455 pages.

Vircondelet, Alain (dir.), *Duras, Dieu et l'écrit : actes du colloque de l'ICP*, Monaco, Éditions du Rocher, 1998, 307 pages.

Yana, Pierre, « Énonciation d'un crime. À propos d'un article paru dans *Libération* » in *Revue des sciences humaines*, n° 202, avril-juin 1986, p. 167-176.

KIS

Birnbaum, Mariana, « Danilo Kiš le magicien, miroirs et autres artifices dans *Sablier* » in *Sud*, n° 66, 1986, p. 112-125.

Czarny, Norbert, « Excursions dans la bibliothèque de Babel ou Danilo Kiš au pays de Borgès » in *Sud*, n° 66, 1986, p. 78-86.

_____, « Imaginary-Real Lives : on Danilo Kiš » in *Cross Currents : a Yearbook of Central European Culture*, n° 3, 1984, p. 279-284.

Gefen, Alexandre, « La fiction thaumaturge. Éthique et poétique dans l'œuvre de Danilo Kiš » in Alexandre Prstojevic (dir.), *Temps de l'histoire*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003, p. 95-109.

Gorjup, Branko, « Danilo Kiš : From Enchantment to Documentation » in *Canadian Slavonic Papers*, vol. 29, décembre 1987, p. 387-394.

_____, « Textualizing the Past : the Function of Memory and History in Kiš's Fiction » in *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 14, n° 1 printemps 1994, p. 161-168.

Hawkesworth, Celia, *Silk, Scissors, Gardens, Ashes : the Autobiographical Writing of Irena Vrkljan and Danilo Kiš*, New York, Éditions Saint-Martin, 1992, 169 pages.

Mihajlovic-Mihiz, Borislav, « La noblesse de la souffrance » in *Sud*, n° 66, 1986, p. 87-91.

Motola, Gabriel, « Danilo Kiš : Death and the Mirror » in *The Antioch Review*, automne 1993, p. 604-621.

Mouillaud-Fraisse, Geneviève, « Les morts impossibles » in *Sud*, n° 66, 1986, p. 52-63.

Pinker, Michael, « Do You Get It Now ? Humorous Dispositions in Danilo Kiš and Tadeusz Konwicki » in *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 14, n° 1, printemps 1994, p. 189-201.

Proguidis, Lakis, « Le résidu amer de l'homme » in *L'Inconvénient*, novembre 2001, p. 45-54.

_____, « Danilo Kiš, portrait de famille » in *L'Atelier du roman*, n° 8, automne 1996, p. 75-90.

Prstojevic, Alexandre, *Le roman face à l'Histoire : Essai sur Claude Simon et Danilo Kiš*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005, 303 pages.

_____, « Danilo Kiš: le roman face à l'Histoire » in Alexandre Prstojevic (dir.), *Temps de l'Histoire : Etudes sur Danilo Kiš*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003, p. 85-93.

_____, « Un certain goût de l'archive (Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš) », <http://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>, 2001.

Rawicz, Piotr, « Préface » in Danilo Kiš, *Sablier*, Paris, Éditions Gallimard, 1982, p. I-XIII.

Salmon, Christian, « Sur une fatwa passée inaperçue, Danilo Kiš (1935-1989) » in *Tombeau de la fiction*, Paris, Éditions Denoël, 1999, p. 26-36.

Scarpetta, Guy, « Le livre des incertitudes » in Alexandre Prstojevic (dir.), *Temps de l'Histoire : Etudes sur Danilo Kiš*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003, p. 41-53.

_____, « La diaspora du sens » in *L'âge d'or du roman*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1996, p. 175-204.

_____, « Introduction à Danilo Kiš », in *Art Press*, n° 124, 1988, p. 42-47.

Slobodanka, Vladid-Glover, « Hourglass as the Scene of Writing », in *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 14, n° 1 printemps 1994, p. 147-160.

White, Edmund, « Danilo Kis » in *Sud*, n° 66, 1986, p. 31-47.

PEREC

Joly, Jean-Luc (dir.), *L'œuvre de Georges Perec : Réception et mythisation, actes du colloque de Rabat*, Rabat (Morocco), Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université Mohammed-V, 2002, 362 pages.

Behar, Stella, *Georges Perec écrire pour ne pas dire*, New York, Éditions P. Lang, 1995, 231 pages.

Bellos, David, *Georges Perec : une vie dans les mots*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, 818 pages.

_____, « Les « erreurs historiques » dans *W ou le souvenir d'enfance* » in *Études Romanes*, n° 26, 2000, p. 43.

Bertharion, Jacques-Denis, *Poétique de Georges Perec : «...une trace, une marque ou quelques signes* », Saint-Genouph, Librairie Nizet, 1998, 297 pages.

Bornand, Marie, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française*, Genève, Éditions Droz, 2004, 252 pages.

Burgelin, Claude, *Georges Perec*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, 251 pages.

_____, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre, Perec avec Freud — Perec contre Freud*, Saulxures, Éditions Circé, 1996, 250 pages.

Chassay, Jean-François, *Le jeu des coïncidences dans La vie mode d'emploi de Georges Perec*, Ville Lasalle, Éditions Hurtubise, 1992, 172 pages.

Clerc, Thomas, *W ou le souvenir d'enfance de Perec*, Paris, Éditions Hatier, 2003, 127 pages.

Cliche, Anne Éline, « Construction dans la filiation » in *Poétiques du Messie. L'origine juive en souffrance*, Montréal, Éditions XYZ, 2007, p. 245-283.

Corcos, Maurice, *Penser la mélancolie : une lecture de Georges Perec*, Paris, Éditions Michel Albin, 2005, 266 pages.

Crossley, Elizabeth, « Autobiography and Responsibility : Georges Perec's *W ou le souvenir d'enfance* » in *Comparative Critical Studies*, 2004, p. 279-293.

Dana, Catherine, *Fictions pour mémoire : Camus, Perec et l'écriture de la shoah*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 1998, 182 pages.

Dangy, Isabelle, « La vengeance et son récit : le cas Georges Perec », in Pierre Marillaud et Robert Gauthier (dir.), *La vengeance et ses discours, Annales du colloque d'Albi*, Toulouse, CALS-CPST, 2006, p. 131-139.

_____, *Étude sur W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Paris, Éditions Ellipses, 2002, 126 pages.

Jorgensen, Steen Bille et Carsten Sestoft (dir.), *Georges Perec et l'Histoire, actes du colloque international de Copenhague de 1998*, in *Études Romanes*, n° 26, 2000, 213 pages.

Lejeune, Philippe, *La mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, Paris, Éditions P.O.L., 1991, 252 pages.

Magné, Bernard, *Georges Perec*, Paris, Éditions Nathan, 1999, 128 pages.

_____, « Les anneaux du Diable : Remarques sur Georges Perec et l'amour du vain » in *Barca!*, n° 1, septembre 1993, p. 205-218.

_____, « Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance* » in *Cahiers Georges Perec*, n° 2, 1988, p. 35-53.

Magoudi, Ali, *La lettre fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, 109 pages.

Montfrans, Manet van, *Georges Perec la contrainte du réel*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 1999, 418 pages.

Prstojevic, Alexandre, « *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec : Le bruissement poétique d'une lettre rêvée » in Emerson, Catherine et Maria Scott (dir.), *Artful Deceptions : Verbal and Visual Trickery in French Culture*, Oxford, Peter Lang, 2006, p. 129-143.

_____, « L'appel des cendres : la Shoah et le témoignage littéraire » (sur Georges Perec et Danilo Kiš) in Christiane Kègle (dir.), *Les récits de survivance. Modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 87-113.

Ribapierre, Claire de, « Le Roman généalogique — Claude Simon, Georges Perec », Bruxelles, Éditions La part de l'œil, 2002, 368 pages.

Rivière, Mireille (dir.), *Parcours Perec : colloque de Londres mars 1988*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, 162 pages.

Rivière, Mireille, « L'autobiographie comme fiction » in *Cahiers Georges Perec*, n° 2, 1988, p. 25-35.

Roche, Anne, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, 238 pages.

Sirvent, Michel « Blanc, coupe, énigme : auto(bio)graphies: *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec » in *Littérature*, n° 98, mai 1995, p. 3-23.

Théorie

Souvenir d'enfance

Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Éditions Payot, 1989, 244 pages.

Belle-Iles, Francine, « Avant, ailleurs, nulle part. Quelque chose comme l'enfance... » in Jacques Cardinal (dir.), « Rêver l'enfance, littérature et psychanalyse. », *Voix et images*, vol. 24, n° 73, automne, 1999, p. 60-73.

Cardinal, Jacques, « Rêver l'enfance » in Jacques Cardinal (dir.), « Rêver l'enfance, littérature et psychanalyse », *Voix et images*, vol. 24, n° 73, automne, 1999, p. 33-35.

Chevalier, Anne et Carole Dornier (dir.), *Le récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, 320 pages.

Dupont, Pascal, « Étude sur le statut de l'enfance dans la pensée freudienne » in *Psychanalyse à l'université*, t. 15, n° 59, juillet 1990, p. 51-68.

Freud, Sigmund, « Constructions dans l'analyse » in *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985 [1937], p. 269-281.

_____, « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (L'homme aux loups) » in *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954 [1918], p. 325-420.

_____, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Gallimard, 1991 [1910], 284 pages (édition bilingue).

_____, « Le roman familial des névrosés » in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972 [1909], p. 157-160.

_____, « Sur les souvenirs-écrans » in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973 [1899], p. 113-132.

_____, « Le premier mensonge hystérique » in « Esquisse d'une psychologie scientifique » in *La naissance de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956 [1895], p. 363-367.

Granoff, Wladimir, « Le souvenir-couvercle » in *La pensée et le féminin*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 357-380.

Lejeune, Philippe, *Les brouillons de soi*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 427 pages.

Répétition

Anzieu, Annie, « L'heure de la répétition » in *La nouvelle revue de psychanalyse*, n° 15, printemps 1977, p. 163-175.

Assoun, Paul-Laurent, « Pour une histoire philosophique de la répétition » in *Corps écrit*, n° 15, 1985, p. 75-87.

Bardèche, Marie-Laure, *Le principe de répétition : Littérature et modernité*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1999, 237 pages.

_____, « Répétition, Récit, Modernité ». *Poétique*, n° 111, septembre 1997, p. 259-287.

Chaouachi, Slaheddine et Alain Montadon, *La Répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1994, 333 pages.

Denzler, Betty, « Compulsion : De la répétition à la création », *Revue française de psychanalyse*, vol. 58, n° 2, avril-juin 1994, p. 473-482.

Foucrier, Chantal et Daniel Mortier(dir.), *L'autre et le même, pratiques de réécritures*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 2001, 204 pages.

Freud, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir » in *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 1981 [1920], p. 41-116.

_____, « Remémoration, répétition, perlaboration » in *La technique psychanalytique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992 [1914], p. 105-115.

Genette, Gérard., « L'autre du même » in *Corps écrit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 11-16.

Green, André, *Le temps éclaté*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, 186 pages.

Hamel, Jean-François, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, 234 pages.

Kassai, Georges, « Le style et ses rapports avec l'inconscient » in *Revue des sciences humaines*, n° 201, 1986, p. 79-89.

Kierkegaard, Søren, *La reprise*, Paris, Éditions Flammarion, 1990, 270 pages.

Lacan, Jacques, « L'inconscient et la répétition » in *Le Séminaire Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1963-1964)*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 25-75.

M'Uzan, Michel de, « Le même et l'identique » in *De l'art à la mort*, Paris, Éditions Gallimard, 1977, p. 83-97.

Potamianou, Anna, *Le traumatique: Répétition et élaboration*, Paris, Éditions Dunod, 2001, 164 pages.

Deuil

Abraham, Nicolas et Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987, 480 pages.

_____, « Introjecter – Incorporer : Deuil ou mélancolie » in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 6, printemps 1972, p. 111-123.

Agamben, Giorgio, « L'image immémoriale » in *Image et mémoire*, Paris, Édition Desclée et Brouwer, 2004, p. 97-110.

Amar, N., Couvreur, C et Michel Hanus (dir.), *Le deuil*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 174 pages.

Ariès, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 240 pages.

Baudry, Patrick, et Henri-Pierre Jeudy, *Le deuil impossible*, Paris, Éditions Eshel, 2001, 95 pages.

Déchaux, Jean-Hugues, *Le souvenir des morts : essai sur le lien de filiation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 335 pages.

Derrida, Jacques, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Éditions Galilée, 1988, 232 pages.

_____, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, 1993, 296 pages.

Freud, Sigmund, « Deuil et mélancolie » in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968 [1917], p. 147-174.

_____, *Totem et Tabou*, Paris, Éditions Payot, 1980 [1913], 186 pages.

Gantheret, François, « Trois mémoires » in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 15, printemps 1977, Paris, Éditions Gallimard, p. 81-91.

Harrison, Robert, *Les Morts*, Paris, Éditions le Pommier, 2003, 285 pages.

Kristeva, Julia, *Soleil noir*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, 265 pages.

Pontalis, J.-B. P., *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, 230 pages.

Reichler, Claude, « Des enfants dévorés par leur siècle. Le romantisme et le spectre des temps disparus » in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 41, printemps 1990, p. 83-100.

Robin, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, 2003, 530 pages.

Sibony, Daniel, « Création et entre-deux » in *Che vuoi?*, n° 19, 2003, p. 39-56.

Thomas, Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort*, Paris, Éditions Payot, 1980, 538 pages.

Trauma

Ansermet, François, *La sortie du trauma, Actes de la 18^e rencontre du Pont freudien*, Montréal, Pont freudien, 2005, 116 pages.

_____, « Sortir du traumatisme » in *Revue de la Cause freudienne*, n° 58, octobre 2004, p. 22-27.

_____, « Trois questions sur le traumatisme » in *La petite Girafe*, n° 13, mars 2001, p. 89-93

Barrois, Claude, « Action du traumatisme, traumatisme en action, action sur le traumatisme » in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 31, printemps 1985, p. 239-257.

Brette, Françoise, « Le traumatisme et ses théories », *Revue française de psychanalyse*, vol. 52, n° 6, novembre-décembre 1988, p. 1259-1284.

Chiantaretto, Jean-François (dir.), *Écriture de soi et trauma*, Paris, Éditions Anthropos, 1998, 284 pages.

Cournut, Jean, « Le sens de l'après-coup » in *Revue française de Psychanalyse*, vol. 61, n° 4, octobre-décembre 1997, p. 1239-1246.

Couvreur, Catherine. « Le trauma : Les trois temps d'une valse » in *Revue française de Psychanalyse*, vol. 52, n° 6, novembre-décembre 1988, p. 1431-1448.

Dayan, Maurice (dir.), *Trauma et devenir psychique*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, 227 pages.

Fink, Klaus, « La mémoire et sa relation au temps et à l'espace » in *Revue française de psychanalyse*, vol. 64, n° 1, janvier-mars 2000, p. 57-66.

Freud, Sigmund, *Inhibition, symptôme, angoisse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981 [1926], 102 pages.

Geoffrey H. Hartman, « On Traumatic Knowledge and Literary Studies » in *New Literary History*, 1995, n° 26, p. 547-563.

Golse, Bernard, « Du traumatisme entre pulsions de vie et pulsions de mort », *Revue française de psychanalyse*, vol. 64, n° 1, janvier-mars 2000, p. 67-79..

Janin, Claude, *Figures et destins du traumatisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 144 pages.

_____, « La réalité, entre traumatisme et histoire » in *Revue française de psychanalyse*, vol. 59, n° 1, janvier-mars 1995, p. 115-131.

Korff-Sausse, Simone, « La mémoire en partage » in *Revue française de psychanalyse*, vol. 64, n° 1, janvier-mars 2000, p. 97-112.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire Livre X: l'angoisse (1962-1963)*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 389 pages.

Laplanche, Jean, « Traumatisme, traduction, transfert et autres trans(es) », *Psychanalyse à l'Université*, vol. 11, n° 41, janvier 1986, p. 71-85.

Le Guen, Claude, « L'après-coup » in *Revue française de psychanalyse*, vol. 46, n° 3, mai-juin 1982, p. 527-534.

Lemaigre, Bernard, « Le trauma, ébranlement du temps » in *Revue française de psychanalyse*, vol. 59, n° 4, octobre-décembre 1995, p. 1173-1187.

Miller, Jacques-Alain (dir.), Dossier «Trauma et fantasme» in *Quarto*, automne-hiver 1997, p. 13-58.

Penot, Bernard, « Le compte à rebours du traumatique » in *Revue française de Psychanalyse*, vol. 60, n° 4, octobre-décembre 1996, p. 1047-1050.

Rabain, Jean-François, « La mise en scène du trauma » in *Revue française de Psychanalyse*, vol. 52, n° 6, novembre-décembre 1988, p. 1373-1389.

Schmid-Kitsikis, Elsa, « La mémoire du traumatisme ou comment nier l'oubli pour ne pas se souvenir » in *Revue française de psychanalyse*, vol. 64, n° 1, janvier-mars 2000, p. 139-149.

Stewart, Sidney, « Trauma et réalité psychique » in *Revue française de psychanalyse*, vol. 55, n° 4, juillet-août 1991, p. 957-975.

Psychanalyse générale

Chemama, Roland et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Éditions Larousse, 2007, 458 pages.

Freud, Sigmund, « Le moi et le ça » in *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 2001 [1923], p. 245-305.

_____, « Psychologie des foules et analyse du moi » in *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 2001 [1921], p. 131-242.

_____, « L'inquiétante étrangeté » in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1985, [1919], p. 211-263.

_____, « Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle. (L'homme aux rats) » in *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977 [1909], p. 199-261.

_____, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Éditions Gallimard, 1986 [1907], 269 pages.

_____, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967 [1900], 573 pages.

_____, « Lettre n° 69 » in *La naissance de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956 [1897], p. 190-193.

Hoffman Christian, *Introduction à Freud : le refoulement de la vérité*, Paris, Hachette Littératures, 2001, 223 pages.

Julien, Philippe, *Pour lire Jacques Lacan*, Paris, Éditions et Publications de l'École lacanienne, 1990, 237 pages.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire Livre VII : L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 374 pages.

_____, *Le Séminaire Livre III : Les psychoses (1955-1956)*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 363 pages.

_____, *Le Séminaire livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 379 pages.

_____, « L'instance de la lettre dans l'inconscient » in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966 [1957], p. 493-528.

_____, « La chose freudienne » in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, [1956], p. 401-436.

_____, « Fonction et champ de la parole et du langage » in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966 [1956], p. 237-322.

_____, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966 [1949], p. 93-100.

_____, « Au-delà du *Principe de réalité* » in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966 [1936], p. 73-92.

Lévy, Marc-Léopold, *Critique de la jouissance comme une*, Ramonville Sainte-Agne, Éditions Érès, 2003, 174 pages.

Mannoni, Octave, « Je sais bien, mais quand même... » in *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 9-33.

Vanier, Alain, *Lacan*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1998, 118 pages.

Dossier « Les semblants et le réel » in *La Cause freudienne*, n° 47, mars 2001, p. 3-19 et p. 63-116

Dossier « Le vrai, le faux et le reste » in *La Cause freudienne*, n° 28, octobre 1994, p. 3-83.

Études littéraires

Auerbach, Erich, *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, 559 pages.

Barthes, Roland, *Leçon. Leçon inaugurale de la Chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 45 pages.

_____, « L'effet de réel » in *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

_____, « Préface » in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 9-18.

Baudelle, Yves, « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle » in *Protée*, vol. 31, n° 1, printemps 2003, p. 7-26.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Éditions Gallimard, 1974, 286 pages.

_____, « De la subjectivité dans le langage » in *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 258-266.

Brougère, Gilles, *Jeu et éducation*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1995, 284 pages.

Chaboudez, Gisèle (dir.), « Passion de la métaphore », *Figures de la psychanalyse*, n° 11, Ramonville Sainte-Agne, Éditions Érès, 2005, 237 pages.

Chlovski, Victor, « L'art comme procédé », in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 74-97.

Cliche, Anne Éline, *Le désir du roman*, Montréal, XYZ Éditeur, 1992, 214 pages.

Dorrit Cohn, Claire, *Le propre de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 262 pages.

Forest, Philippe, *Le Roman, le Je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, 90 pages.

Gefen, Alexandre et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, 436 pages.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 286 pages.

_____, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 236 pages.

Gilbert, Muriel, *L'identité narrative : Une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricoeur*, Genève, Éditions Labor et Fides, 2001, 277 pages.

Ifri, Pascal, « Focalisation et récits autobiographiques : l'exemple de Gide » in *Poétique*, n° 72, 1987, p. 483-495.

Jourde, Pierre, *Littérature et authenticité, le réel, le neutre, la fiction*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2001, 206 pages.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, « Le Texte littéraire : non référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? » in *Texte*, n° 1, 1982, p. 27-47.

Lecarme, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Éditions Armand Colin, 1997, 313 pages.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 [1975], 381 pages.

Montalbetti, Christine, *La fiction*, Paris, Éditions Flammarion, 2001, 254 pages.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit : 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 404 pages.

Roche, Anne, « Le récit de vie : mise en scène et mise en crise de l'identité narrative » in *Texte*, vol. 19-20, 1996, p. 217-236.

Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 346 pages.

Zanone, Damien, *L'autobiographie*, Paris, Éditions Ellipses, 1996, 118 pages.

Histoire – Shoah

Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Éditions Rivages, 1999, 234 pages.

Arendt, Hannah, *L'antisémitisme. Les origines du totalitarisme*, Paris, Éditions Gallimard, p. 217-366.

Aron, Raymond, *Introduction à la philosophie de l'Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1967, 441 pages.

Baissant, Michèle (dir.), *Du vrai au juste : la mémoire, l'Histoire et l'oubli*, Saint-Nicolas, Les Presses de l'Université Laval, 2006, 199 pages.

Bounan, Michel, *L'impensable, l'indicible, l'innommable*, Paris, Éditions Allia, 1999, 90 pages.

Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 154 pages.

Chiantaretto, Jean-François (dir.), *L'écriture de soi peut-elle dire l'Histoire ?*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2002, 260 pages.

Cliche, Anne Éline, *Dire le livre*, Montréal, XYZ Éditeur, 1998, 242 pages.

Dayan Rosenman, Anny, *Les Alphabets de la Shoah*, Paris, CNRS Éditions, 2007, 238 pages.

Finkelkraut, Alain, *Le Juif imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 216 pages.

Grierson, Karla, « Vérité, littérarité et vraisemblance dans le récit de déportation » in Claude Mouchard et Annette Wieviorka(dir.), *La Shoah : témoignages, savoirs, œuvres*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1999, p. 207-224.

Jurgenson, Luba, *L'expérience concentrationnaire, est-elle indicible ?*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, 396 pages.

Levi, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Éditions Julliard, 1990, 214 pages.

Littell, Jonathan, *Les bienveillantes*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, 903 pages.

Mouillaud, Maurice, « Le discours indicible : un exemple historique » in *Langage et société*, vol. 6, n° 93, septembre 2000, p. 5-31.

Parrau, Alain, *Écrire les camps*, Paris, Édition Belin, 1995, 380 pages.

Pipet, Linda, *La notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2000, 154 pages.

Pollak, Michael, *L'expérience concentrationnaire*, Paris, Éditions Métailié, 1990, 342 pages.

Pomian, Krzysztof, *Sur l'Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, 410 pages.

Prstojevic, Alexandre, « Le sens de la forme. La Shoah, le roman et le " partage du sensible " », in *Revue de littérature comparée*, n° 329, janvier-mars 2009, p. 85-100.

Rawicz, Piotr, *Le sang du ciel*, Paris, Éditions Gallimard, 1982 [1961], 279 pages.

Rousset, David, *L'univers concentrationnaire*, Paris, Hachette, 1998 [1946], 190 pages.

Veyne, Paul, *Comment on écrit l'Histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 429 pages.

Wilkomirski, Benjamin, *Fragments. Une enfance, 1939-1948*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1997, 151 pages.